

A dignidade natural do espaço íntimo: uma leitura dos *Poemas Quotidianos* de António Reis

Cidalia Oliveira Barbosa Pinto

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Setembro, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a
orientação científica do Professor Doutor Gustavo Rubim e Co-orientação do
Professor Doutor Fernando Cabral Martins.
FCSH – Universidade Nova de Lisboa

Ao A. Reis, Margarida Cordeiro, Ana Reis e a força em poesia eterna da vida.

«Quando falo de poesia não penso nela como um género. A poesia é uma consciência do mundo, um modo particular de nos relacionarmos com a realidade. Neste sentido, a poesia é uma filosofia que guia o homem ao longo da sua vida.»

(Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time: The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*, 1989:2)

Agradecimentos

Minha mais profunda gratidão a força maravilhosa do Universo que trouxe para a minha existência o amor à literatura. Amor que preenche, sensibiliza e humaniza. Gratidão ao meu mestre da vida, Daisaku Ikeda e todos da Soka Gakkai – Lai, Gu, Rita Amado, Cristina – Etsuko e João Pedro. Aos meus pais – Cláudio e Denise – por acreditarem junto comigo que o Amor nos move. As minhas irmãs – Mabel e Thaís – e meus avós: Cidalia (*em memória*), Divaneusa e Moacir por também moverem-se junto.

Aos amigos-companheiros que partilham o caminho, em todas as circunstâncias. A Eder - por me apresentar o António Reis, Igor - pela força constante e Luana – por nunca deixarmos de lembrar uma a outra quem somos. Aos professores que possuem a capacidade humana do encanto: Regina, Itaraci, Mávis, Andréia, Clóvis, Carise e Léo . E sobretudo neste momento, a toda dedicação e apoio dos meus queridos orientadores: Gustavo Rubim e Fernando Cabral Martins.

Foi a partir do Amor pela literatura que também nasceu o Amor pela educação. E em minha vida, uma não faz sentido sem a outra. Portanto, todo o meu agradecimento também aos meus alunos, que dão vida a tudo o que estudo, porque é para vocês. As nossas vitórias só são genuínas quando são partilhadas para poderem inspirar os outros a vencerem também. «o presente é tão grande/ não nos afastemos/ não nos afastemos muito/ vamos de mãos dadas» Drummond, “Mãos dadas” .

**A dignidade natural do espaço íntimo:
uma leitura dos *Poemas Quotidianos* de António Reis
Cidalia Oliveira Barbosa Pinto**

PALAVRAS-CHAVE: António Reis, poesia, dignidade, natural, espaço, íntimo, quotidiano

RESUMO: Esta dissertação propõe uma leitura crítica do livro *Poemas Quotidianos* (2017) do poeta e cineasta português António Reis. Para isto, este trabalho foi estruturado em três capítulos e em cada um deles está concentrado um aspeto que funciona como uma espécie de guia para esta análise. No primeiro, refleti sobre o contexto histórico em que Reis produziu, fiz uma breve apresentação do poeta e algumas considerações sobre os diálogos entre poesia e cinema. No segundo, procurei identificar e sugerir algumas relações e não relações entre António Reis, Carlos de Oliveira e Ferreira Gullar, bem como os movimentos do neorrealismo e imagismo. No terceiro e último capítulo, estabeleci algumas leituras da poética reisiana no geral, a partir da perspetiva dos temas que compõem o livro, os espaços e seus filmes.

KEYWORDS: António Reis, poetry, dignity, natural, space, intimate, everyday.

ABSTRACT: This dissertation proposes a critical reading of the book *Poemas Quotidianos* (2017) by Portuguese poet and filmmaker António Reis. For this, this work was structured in three chapters and in each of them is concentrated an aspect that acts as a kind of guide for this analysis. In the first, I reflected on the historical context in which Reis produced, gave a brief presentation of the poet and some considerations about the dialogues between poetry and cinema. In the second, I tried to identify and suggest some relations and non-relations between António Reis, Carlos de Oliveira and Ferreira Gullar, as well as the neorealism and imagism movements. In the third and last chapter, I established some readings of the king's poetry in general, from the perspective of the themes that make up the book, the spaces and their films.

Índice

Introdução	7
Capítulo 1 - Dignidade natural da existência	10
1.1 O lugar da história, de Portugal e da literatura	10
1.2 António Reis: Percurso	14
1.3 Movimentos: poesia e cinema	23
Capítulo 2 - Diálogos Textuais	31
2.1 Tecidos portugueses: António Reis, Ricardo Reis e Carlos de Oliveira	31
2.2 Denúncia partilhada: Ferreira Gullar e António Reis	39
2.3 Ligação japonesa: os Haikus	49
Capítulo 3 - Traços, espaços e intimidades	50
3.1 O poético cinematográfico	52
3.1.1 Jaime: «Um poema plástico e humano»	53
3.1.2 Trás-os-Montes: a luz da invisibilidade	55
3.1.3 Ana: o silêncio da força feminina	57
3.2 Traços poéticos	59
3.2.1 O silêncio que denuncia	62
3.2.2. A Presença do feminino	70
3.2.3 O tempo	72
3.2.4 Obsessão pela imobilidade	74
3.2.5 Liberdade da morte	77
3.3 Espaços de comoção: externo, interno e íntimo-natural	78
Considerações finais	86
Bibliografia	89

Introdução

Eu vinha de metro das aulas do primeiro semestre do mestrado para casa quando me deparo com um poema de António Reis, publicado pelo meu amigo Ederval Fernandes na sua rede social. Li e apaixonei-me. E ainda tive a sorte de encontrar mais dois, seguidamente. A minha relação com a poesia como com tudo na vida é a partir do amor. Movo-me através dele e a literatura sempre foi um motor neste caminho. Reis moveu-se até ao Alentejo como «acto de amor»¹, movi-me igual, a partir deste mesmo ato, até a sua poética.

Quando cheguei em casa – na altura, morava com este amigo – imediatamente peguei o livro e nunca mais o larguei. Virou uma espécie de bússola, companhia de bolso, guia para os próximos dias. Só devolvi o livro quando ganhei – deste amigo – o meu exemplar. A partir deste amor à primeira vista, decidi escrever a minha dissertação de mestrado sobre esta poesia incrível que Reis nos convida a conhecer de forma simples, mas firme.

A minha decisão de estudar profundamente a obra de António Reis vai muito além da pesquisa académica e da leitura dos poemas. É dar a conhecer uma poesia «escondida» há mais de 50 anos, uma poesia feita por um poeta-cineasta com base numa visão do mundo humana, sensível e digna. Uma poesia que funciona como um sussurro melancólico que denuncia nossas fragilidades mais íntimas, as quais deixamos “enterradas” no correr do quotidiano que nos atropela.

A voz poética de Reis nos revela, denuncia, mas também nos acolhe. Nos mostra através da força poética a beleza da vida, dos pequenos nada do quotidiano, do quanto estamos escondidos em nós mesmos e o quanto podemos nos redescobrir através do olhar interno e da busca contínua da dignidade natural que nos pertence e nos define enquanto seres humanos.

¹ *Ouvindo António Reis – o poeta do Porto que foi ao Alentejo*. Entrevista ao Jornal de Notícias, Suplemente Literário – 4 de agosto de 1957, p. 5 (sem indicação de autor).

No percurso do livro, esta dignidade é exposta de forma ferida, constrangida, deixada de lado em prol do uso do ser humano para a produção e manutenção do capitalismo e do trabalho. Em contrapartida, aos poucos, e baseado na observação, no olhar sutil e atento a tudo o que nos rodeia como os lugares, as pessoas, os objetos, a capacidade de amar, e sobretudo a si mesmo em contacto com a natureza, esta dignidade vai sendo recuperada e ao mesmo tempo, naturalizada.

Portanto, são *Poemas Quotidianos* porque Reis apropria-se deste «quotidiano» que revela-nos o dia-a-dia, a rotina, os detalhes que o compõe, os incômodos, as pequenas alegrias, tudo o que nos une enquanto seres humanos, de forma externa e interna, para nos dar a conhecer a nós mesmos. Ou seja, do quotidiano banal para o olhar profundo. É um convite para a partir de uma experiência externa e através da poesia, mergulharmos no mais íntimo de nós mesmos e da vida. Contudo, não é um quotidiano qualquer. É um quotidiano que nos pertence e nos relaciona.

Para realizar esta leitura, dividi este trabalho em 3 partes:

O capítulo 1 cujo título é «Dignidade natural da existência» ocupa-se da apresentação histórica em que António Reis viveu e produziu sua obra, nomeadamente o pós-segunda guerra mundial e a ditadura política em Portugal. A seguir, considere de extrema importância contar o percurso biográfico deste poeta que também foi cineasta, participou ativamente da cena cultural no Porto, organizou um livro sobre a arquitetura portuguesa, escreveu ensaios de poesia, viajou ao Alentejo e outras regiões de Portugal para fazer recolhas e colaborou no cinema e na poesia portuguesa de sua época. Finalizo este capítulo com algumas considerações sobre as relações e não relações entre poesia e cinema, uma vez que a obra poética de Reis tem uma ligação significativa com a sua obra de realizador.

No capítulo 2, «Diálogos textuais», busquei estabelecer conexões entre António Reis e alguns poetas e movimentos literários. Em relação à poesia portuguesa, desenvolvo o diálogo claro que Reis traz em seu livro com alguns poemas de Ricardo Reis. É também de suma importância a participação do neorrealismo em sua obra, contudo, tentei vincar a proposta original de neorrealismo que Reis constrói, e o modo

como a sua poesia interrelaciona-se com a poética do escritor também neorrealista Carlos de Oliveira, nomeadamente no seu livro *Micropaisagem*.

Em seguimento, relaciono a denúncia social e política que Reis expõe nos seus poemas devido à ditadura política em Portugal – mas que não se resume a ela - com a denúncia feita pelo poeta brasileiro Ferreira Gullar, que também viveu e combateu a ditadura no Brasil. E por fim, sugiro algumas ligações da poesia reisiana com o gênero japonês dos Haikus.

Já o capítulo 3, «Traços, espaços e intimidades», traz a sugestão de leitura e análise dos *Poemas Quotidianos* de acordo principalmente com a proposta contida no prefácio da edição de 1967 feita pelo teórico literário português Eduardo Prado Coelho e alguns textos críticos, jornalísticos e teóricos que pesquisei, de que destaco o livro de António Ramos Rosa *Poesia, liberdade livre*.

Início este capítulo com uma análise de três filmes de António Reis – *Jaime*, *Trás-os-Montes e Ana*, relacionados com alguns dos temas e poemas que compõem os *Poemas Quotidianos*. Depois, ocupo-me de alguns traços que considero importantes para a leitura deste livro: o silêncio da denúncia, a presença do feminino, o tempo, obsessão pela imobilidade e liberdade da morte. Por fim, chega-se à representação dos espaços que estruturam a obra: o espaço externo – que se caracteriza através da cidade, das ruas, do café - o espaço interno – os objetos, o interior da casa, e o espaço íntimo ou natural – o olhar interno reflexivo, a relação amorosa e contato com a natureza que revela um contacto íntimo consigo mesmo.

Capítulo 1 - Dignidade natural da existência

*“Pouco sei de nós que possa dizer, e que queira dizer.
Sei – entraram uma vez, há muitos anos, na minha cabeça
e no meu coração e lá ficaram para sempre
– alguns versos perdidos e pouco mais”
Manuel António Pina²*

1.1 O lugar da história, de Portugal e da literatura.

A obra poética de António Reis movimenta-se entre os anos de 1947 com a publicação do seu primeiro livro *Chamas* e 1967 ao finalizar o conjunto dos 100 *Poemas Quotidianos*. Este recorte histórico situa-se durante dois acontecimentos marcantes: a Ditadura Política em Portugal (1926-1974) e as consequências do final da Segunda Guerra Mundial, que perdurou no período de 1939 a 1945.

Este espaço temporal e histórico representa terras férteis na história de Portugal e na sua produção artística. Sobretudo na década de 60, a nova geração em oposição a censura começa a movimentar o país adormecido pela ditadura, através de debates – em que o próprio António Reis colaborou – e publicações clandestinas, ações que vão culminar no 25 de abril de 1974.

Sobre este período, Helena Vaz da Silva, na introdução ao livro *Portugal nas artes, nas letras e nas ideias – 45-95*, conclui:

O período de 1945-95 cobre, assim, o apogeu do Estado Novo – em que se distinguiu a ação de um excecional ministro (da propaganda e da cultura!) que foi António Ferro -, a queda desse mesmo regime precipitada pela guerra colonial e pelo crescente isolamento de Portugal no concerto dos estados democráticos e o eclodir de uma revolução-festa que foi um “laboratório” para os pensadores políticos de todo o mundo e uma escola de vida para os portugueses desta geração. (Silva, 1998:10)

Portanto, o 25 de abril constitui a conquista da liberdade, a erradicação da censura, a extinção da polícia política e a descolonização evento último, que começou

² PINA, Manuel António. *A Grande Ilusão*, nº. 13/14 (Out. 91 a Mai. 92). Porto: Edições Afrontamento, 1992. p. 4-1.

nos anos 60 com as guerras coloniais. Após a Revolução, criou-se o poder local democrático inscrito na Constituição de 1976, que foi fundamental para a descentralização política e cultural e a aproximação entre o estado e as populações.

Neste período, o espaço da literatura nunca esteve vazio. Em meados dos anos 40, o plano literário era representado por duas grandes tendências: a do movimento neo-realista e a do acerca dos *Cadernos de Poesia* – uma revista que recebeu colaborações preciosas de poetas devido a sua proposta estética: «A poesia é só uma!».

Fernando Pinto do Amaral enfatiza em seu ensaio «O Lugar da Literatura» que

Ao contrário do que aconteceu na maioria dos países da Europa – a influência da Segunda Guerra Mundial (1939-45) não se mostrou determinante para a evolução da literatura portuguesa, que terá sentido as suas consequências apenas de uma forma filtrada ou indireta, mitigadas pela distância geográfica e psicológica que na altura nos separava do resto do mundo. Não pode, por isso, delimitar-se com rigor um período correspondente ao *pós-guerra* quando está em jogo a literatura portuguesa, cujo envolvimento histórico foi condicionado por outros factores, sobretudo desde o advento do regime do estado novo em 1926. (Amaral, 1998:129)

Ou seja, foi precisamente o período da ditadura política que funcionou como um incentivo de desenvolvimento da literatura portuguesa e toda sua força de protesto, muito bem representada pelo movimento neo-realista, que posteriormente sofrerá uma reação por parte do surrealismo português. Este, por sua vez, surge no final dos anos 40 com grandes nomes como Mário Cesariny e Alexandre O’Neil como um novo modo de encarar os fenómenos da arte e da própria literatura a partir do excesso de irracionalismo, recusa fortemente o «escrever bem» e é construído de forma sarcástica, mas que por outro lado investe num lirismo de raiz romântica.

Também neste cenário de tendências literárias, os poetas de 61 (Gastão Cruz, Fiamma Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta, Casimiro de Brito e Luiza Neto Jorge) compõem uma resistência à subjetividade lírica e ao sentimentalismo e defendem uma construção poética de carácter especificamente *textual* não ligado a hermenêutica de

tradição humanista e sim a uma «exploração das virtualidades da palavra», segundo Gastão Cruz.

A ditadura política em Portugal esteve presente em 48 anos da sua história (1926-1974), um período marcado por várias tentativas de greves e revoltas como a greve geral revolucionária em 1934, a revolta da armada em 1936, e até um atentado contra Salazar, em 1937. Mas somente com a Revolução dos Cravos, no famoso 25 de abril de 1974, passados 48 anos de ditadura é que Portugal encerra o longo período de autoritarismo e inicia uma democracia.

No livro *Lisboa Revolucionária*, o historiador português Fernando Rosas reflete acerca das consequências após a finalização do período ditatorial, pelo qual dividiu a sociedade portuguesa «em dois campos fundamentais, embora muito distintos e contraditórios em si mesmos»:

De um lado, um campo hegemonzado pelo PCP e os sectores do MFA que lhe eram afectos, tendo como figura de proa o primeiro-ministro Vasco Gonçalves (...). Eram globalmente defensores do aprofundamento do processo revolucionário e de uma sociedade socialista assente no poder popular (...) Tinham um apoio sólido em importantes unidades da Região Militar de Lisboa. (Rosas, 2007:106-107)

E, do outro lado, um grupo «basicamente unido em torno da recusa de uma sociedade tutelada pelo PCP» que, por sua vez, defendia

A compatibilidade entre o socialismo e a democracia parlamentar ou, mais simplesmente, a opção por uma «democracia de tipo ocidental» (...) Mantinham contactos estreitos com a hierarquia da Igreja Católica. Mas havia grupos de extrema-esquerda. E certos sectores tinham também ligações à extrema-direita terrorista que agia baseada em Espanha. (Rosas, 2007:107)

Tem-se, portanto, dois grupos muito distintos e uma sociedade com urgência de se organizar após quase cinco décadas de silenciamento e controle, embora as diversas manifestações artísticas estivessem resistidas e formatadas as suas formas de

comunicação e resistência. Não há dúvida de que a obra de Reis representa uma forte poesia de denúncia, uma espécie de «grito silencioso», em toda firmeza de quem tem convicção de suas ideologias e crenças.

Outro evento que marcou profundamente este recorte histórico foram as consequências vividas em Portugal no período posterior a segunda guerra mundial, a partir de 1945. Sobre estes efeitos, Maria Fernanda Rollo afirma:

Os efeitos da guerra conduziram à reafirmação da intenção da autossuficiência económica e à definição das principais apostas dos anos 50 – a produção de hidroeletricidade, o desenvolvimento do sector dos transportes, o incremento da produção agrícola e a procura de uma certa forma de industrialização – em íntima associação com o reforço da presença do Estado na atividade económica. O enunciado contava ainda com a participação das colónias, pelo “alargamento” do conceito de autarcia por forma a englobá-las como partes integrantes do espaço económico nacional (Rollo, 2008:673)

Em virtude disto, Portugal recebeu auxílio dos Estados Unidos através do Plano Marshall, programa que assistiu à Europa devido à quebra económica que assolou o continente após a Segunda Guerra. Entretanto, Portugal foi um dos países que mais se beneficiou com o plano, embora também exista pontos negativos.

Por conseguinte, após a guerra tem-se um país ainda a viver uma ditadura política, mas que não sofreu grandes efeitos negativos ao fim de uma guerra mundial, e um dos motivos fundamentais sem dúvida consiste na participação do Plano Marshall neste cenário, pois:

O plano Marshall foi essencialmente um elemento catalisador e um instrumento de inovação e crescimento que fez parte dum período histórico, de passagem. Como catalisador, acelerou processos que de outra forma provavelmente se tinham mantido na letargia habitual, precipitou decisões e iniciativas e obrigou o país a iniciar a projeção do seu próprio futuro económico. (Rollo, 2008:679)

Em relação aos efeitos mais profundos como o caminho da abertura, cooperação, internacionalização, modernização, desenvolvimento do conhecimento científico e tecnológico estes, por sua vez, progrediram e resultaram futuramente. É válido ressaltar que o governo de Salazar não somente participou do auxílio financeiro concedido pelos Estados Unidos – o Plano Marshall – como tinha solicitado esta assistência.

Em suma, sobre este contexto histórico e o Portugal que se desenhava na década de 50, o professor Fernando J.B Martinho afirma:

“O Portugal dos anos 50 e da transição para a década seguinte é um país em que amplos sectores da população vivem no limiar da pobreza ou numa apertada mediania. É essa realidade que, em larga medida, se espelha nos poemas elípticos de António Reis, alheios à ênfase retórica e ao tom protestário da lírica de alguns dos seus contemporâneos, e que, antes, atentam nos pequenos nada do quotidiano, na banalidade de um dia-a-dia de limitados horizontes.” (Martinho, 2017:9).

Portanto, na obra de Reis os poemas constituem este mistério visivelmente simples e objetivo, mas que constroem um sistema profundo de significação no tecido poético produzido pelo qual leva o leitor a exercer esta tarefa interativa com o texto que, por sua vez, representa também neste “dia-a-dia de limitados horizontes” a denúncia irrecusável desta própria limitação, devido a ditadura política.

1.2 António Reis: percurso.

O rosto não é familiar. Podia ser um camponês de Trás-os-Montes ou do Alentejo, podia ser um asilado há décadas, podia ser um funcionário anónimo de uma fábrica qualquer. Era certamente um homem. E isso era tudo o que ele queria que

*soubéssemos: que ele não era um pássaro, uma ideia, um conceito, era um homem cuja dignidade passava por ter o direito ao nome e à palavra. O rosto não é familiar.*³

É comumente esperada a apresentação do autor e da sua obra na primeira parte de um trabalho como este. Mas no caso de António Reis, é mais do que isto. Trata-se de “dar a Luz” a uma poética única e particular bem como a um poeta-cineasta que produz sua presença de forma metonímica em toda sua obra artística, sem separações. Uma «figura luminosa» segundo Paulo Rocha, «íntimo, subtil e discreto, que nada fez para se impor, simplesmente era». Um universo humano, ético e sensível à vida e suas diversas manifestações. Um contacto com a poesia sem privilégio e sim como o pão de cada dia, aquele mínimo que nos permite viver com esperança e dignidade, que nos toca e nos permite um contacto íntimo com nós mesmos, os outros, e o mundo.

O falecimento de António Reis em 10 de setembro de 1991 em Lisboa, aos 64 anos, vitimado por uma gripe que se agravou para pneumonia «em parte pelas habituais recusas do poeta em consultar um médico, mas também talvez pelo desanimo em que ele estava por não conseguir subsídios para filmar» afirma o cineasta Manuel Mozos, movimenta todos os seus amigos, colegas na vida e na arte, o país. O *Jornal das Letras*, 7 dias após o acontecimento, publica uma série de textos destas pessoas sobre o homem, poeta e cineasta, num dossier que percorre muitas páginas. O poeta Eugênio de Andrade, por sua voz e vez, produz o belíssimo poema:

Recorto a tua morte do jornal;
meto-a num livro teu
já antigo; a desmesura do olhar
junta-se agora ao silêncio
para a derradeira memória
de ti: poesia eriçada,
irmã dos cardos, rasteira.

Eugênio de andrade.⁴

³ MARQUES, Joana Emídio. *António Reis, um poeta maior há 50 anos esquecido*. Disponível em: <<https://observador.pt/2017/08/06/antonio-reis-um-poeta-maior-ha-50-anos-esquecido/>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

Entre os diversos textos que envolvem o dossier, destaco algumas citações relevantes sobre o universo de Reis e a sua relação inseparável e permanente com a literatura, nomeadamente a poesia, pela qual arquiteta-se como uma espécie de fio condutor de toda a sua obra e olhar sobre a vida, conforme diz-nos Paulo Rocha:

Antes de tudo um poeta, “Um poeta que a certa altura começou a fazer filmes” e olhava para o mundo, para as pedras, para a natureza, com os olhos de um sábio e de um poeta. Encontrava-lhes o lado mágico e o lado geológico. Um poeta que dizia o essencial através da experiência das coisas banais.” (Rocha, 1991:6)

A presença essencial da poesia também em seus filmes caracteriza-se como uma ferramenta fundamental de olhar e compreensão. Fernando Lopes, cineasta português e contemporâneo de Reis, constata: «não vejo ninguém no panorama actual do cinema português capaz de fornecer o imaginário poético que Reis lhe conferia». (Lopes, 1991:27).

Este olhar sensível e quase místico sobre a vida que está representado no cenário da sua poesia – com uma referência muito forte a Alberto Caeiro, configura o título de «poeta da natureza e da energia», conferido por Margarida Gil «um talento muito ligado à literatura. Se se pode falar em poeta da natureza, da energia, então é o Reis». (Gil, 1992:11-12). Pois, conforme Jorge Listopad descreve, Reis era

Sobretudo poeta. Como esse pequeno homem de boné, imagem de um operário anónimo na rua da cidade que não era sua, na mão o saco das compras com os mantimentos apenas necessários, a cara chupada, mas os olhos, olhos brilhantes alimentados de todas as metereologias, pois, como esse “fora de jogo” levantava o mundo para ser visto, para nosso conhecimento. (Listopad, 1991:6)

⁴ O poema de Eugénio de Andrade foi escrito na altura do falecimento do cineasta e foi cedido em 12 de setembro de 1997 para a obra *António Reis e Margarida Cordeiro – a poesia da terra*, de Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, editado pelo Cineclub de Faro, em 1997.

Metade brasileiro por parte materna e metade português, nasceu em Valadares, concelho de Vila Nova de Gaia a 27 de agosto de 1927, - embora gostasse de ter nascido na região de Trás-os-Montes - António Reis fez os estudos secundários no Porto juntamente com uma intensa atividade autodidata dentro do domínio das Belas Artes em geral, enquanto trabalhava como empregado de escritório da Vista Alegre em Gaia. Passou a sua infância e adolescência ao lado de camponeses, operários e pescadores, andou no mar com os vareiros da Aforada e estas experiências sugerem o seu envolvimento em representar estas camadas sociais no seu cinema e a sensibilidade pelo quotidiano da simplicidade.

Quando os primeiros poemas surgiram, Reis ainda era um operário fabril e o cineasta Paulo Rocha nos lembra como o poeta carregava os estigmas das «existências à beira de não terem nada de seu, nada senão as horas dos dias indiferentes, exauridas» e completa

Humilde, humilhado, secreto, vegetava nos escritórios da Vista Alegre, em Gaia. Odiava a arrogância de um patrão marialva e acompanhava de perto o fluir da vida comum. À primeira vista, parecia um operário. Morava num apartamento em Gaia com vista para o rio. As paredes estavam cobertas com bonecos de pano de todas as cores, feitos pelos loucos de um asilo. Os bonecos eram monstros de várias cabeças e muitas pernas, e anunciavam já os desenhos de Jaime. Naquelas janelas que davam para o nevoeiro do rio havia uma energia irracional, um sopro vital à beira do abismo. (Rocha, 1991:6).

Começou a enveredar pelo universo das artes nomeadamente o cinema, a partir dos anos 50, quando se torna Sócio do Cineclube do Porto e promove a sua primeira experiência fílmica 1959 com o *Auto de Floripes*. Em 1962 é assistente de Manoel de Oliveira de *Acto de Primavera* o qual lembra Reis como “um artista de grande sensibilidade” e que “se ligaram desde o primeiro momento devido a uma “igual paixão pelas coisas da arte” (Oliveira, 1991:6-7). Em 1963, Reis produz o documentário *Painéis do Porto*, um ano depois em 1964 co-realiza com César Guerra Leal *Do Rio ao Céu* e em 1966 *Alto do Rabagão*, dois documentários dentro do estilo técnico-industrial informativo, encomendados pela Hidro-eléctrica do Cávado.

É também neste período que indicado por José Cardoso Pires, escreve os diálogos de *Mudar de Vida* do cineasta Paulo Rocha, uma vez que precisava de um argumentista. Fernando Lopes afirma que esses diálogos podiam ser poemas, pois eram marcados com extrema simplicidade, poesia e uma profunda justeza. Rocha diz que Reis se destacava por ser uma figura “luminosa”; um homem “humilde” e “secreto”. Sobre os diálogos, ele pontua que Reis encontrou uma língua que possuía “uma grande força dramática e poética” e uma linguagem “simultaneamente trabalhada, baseada na riqueza linguística própria a essa população e que ao mesmo tempo, estivesse expurgada de todas as palavras que os próprios portugueses não pudessem compreender” (Rocha, 1996).

Reis trabalhou por seis meses construindo diálogos compostos por frases resultantes de uma profunda observação da forma de comunicação das pessoas comuns. Em entrevista a César Monteiro, Reis declara que a essência dos diálogos se deve “a um espírito muito conciso” que tem na poesia, e que o seu “aspecto descarnado” era também peculiar à região dos vareiros da Aforada, realidade que ele conhecia bem:

Havia uma certa afinidade com a maneira de falar da região porque eles falam com grande gravidade e apenas, o estritamente necessário. (...) Praticamente, vi sempre o diálogo na boca das pessoas. Por isso, tem muitos silêncios, muitos *staccatos*, uma pontuação cinematográfica. Na verdade, julgo que criei um diálogo para cinema. Com esta sorte também: é que, na expressão poética, ele era muito económico e conhecedor dos vícios em que se incorreu ao utilizar o diálogo como suporte de muitos filmes e estava, por assim dizer, alertado contra esse tipo de perigos. (...). Esse trabalho deu-me uma grande disciplina visual.⁵

Quando Rocha precisou traduzir os diálogos para o japonês, compreendeu profundamente a “concisão musical” e a “riqueza secreta daquelas frases escritas com um ouvido infalível”, questionando a si mesmo: “quantos diálogos haverá na nossa língua que se lhe possam comparar?”. Ainda na colaboração em filmes, Reis foi ator no

⁵ Entrevista de João César Monteiro a António Reis, publicada no *Cinéfilo*, n.º 29, págs. 23-32, de 20 de Abril de 1974, a propósito da estreia de "Jaime".

filme de João Botelho – seu amigo e vizinho no Príncipe Real, Lisboa – representando um camponês em *Um Adeus Português* (1985), *O Barão de Altamira* (1986) de Artur Semedo, *Matar Saudades* (1988) de Fernando Lopes e *Terra Fria* (1991) de António Campos. Posteriormente no princípio da década de 70 Rocha propõe a integração de António Reis, já a viver em Lisboa, como sócio efetivo do Centro Português de cinema. E em fevereiro de 1974, a Direção do Centro Português de Cinema sofre uma mudança, sendo eleito Presidente o cineasta Paulo Rocha, com António Reis a Vice-Presidente.

Paulo Rocha e António Reis voltaram a colaborar juntos na tradução de 50 Haikus japoneses para o português, publicados na Moraes em 1970 e que pede ajuda para Reis “limpar” o texto, pois “O António sentia o peso de cada palavra, de cada sílaba, fugia aos efeitos” e por Rocha não saber “escrever em português” e cair sempre “em literatices falsas”. Segundo Rocha, “foi um trabalho de meses, as melhores aulas que tive na vida”.

Muito ativo na cena cultural do Porto como divulgador de poesias, recolhas, quadras, versos de pé quebrado, cantigas e participação no círculo de poesia, ele também foi colaborador do *Jornal de Notícias*, *O comércio do Porto* e nas revistas: *Vértice* e *Notícias do Bloqueio* escrevendo ensaios e críticas sobre cultura, etnografia, arquitetura e arte no geral.

Durante a década de 50, por dedicação à recolha etnográfica, é um dos autores do livro *Arquitetura Popular Portuguesa*, publicado em 1961, por iniciativa do Sindicato Nacional dos Arquitetos com o apoio financeiro estatal e autor de *Retrato de Portugal – temas e debates*, reimpresso em 2007. Foi também pedagogo, investigador de poesia, do romanceiro e da cultura popular. O seu nome faz parte da Toponímia de: Amadora, Oeiras (Freguesia de Porto Salvo), Sesimbra (Freguesia do Castelo) e Sintra (Freguesia de São Pedro de Penaferrim).

Em 1977, após a estreia de *Trás-os-Montes* é convidado para ser professor na Escola Superior de Teatro e Cinema do Conservatório Nacional de Lisboa por substituição temporária de Alberto Seixas Santos, mas acaba por permanecer na mesma até a data de sua morte, em 1991. Leciona às disciplinas de *História da*

imagem, Análise de filmes, Espaço fílmico, Direcção de Actores, Introdução ao estudo da Imagem” e Montagem, mas já estava em Lisboa desde 1968 a trabalhar como funcionário administrativo. Foi professor da nova geração de cineastas portugueses da década de 80 e 90. Pelas palavras de José Bogalheiro Reis não tinha uma relação racional com o cinema, mas sim «eminentemente emotiva».

Seus filmes não deixam de ter uma grande relação com a sua poética, ou a sua poética com os seus filmes? Segundo Vaz Pereira, «a poesia é o fio que costura os filmes» (Pereira, 1991:7). Entretanto, para Joaquim Sapinho, que foi aluno de António Reis, no posfácio da edição de 2017 dos *Poemas Quotidianos* discorda: “O seu cinema não continua a sua poesia. É outra forma de dor” (Sapinho, 2017:122). Este tema e a profunda relação que a poesia obtém no seu cinema e vice-versa será discutida no segundo capítulo deste trabalho.

António Reis realiza um ensaio como crítico sobre o artista e poeta japonês Hokusai, texto pelo qual intitulou “Apresentação de Hokusai e um novo triunfo da Guilde do Livre”, publicado em fevereiro de 1956 no *Jornal Comércio do Porto*. É confirmado o facto que Hokusai vem a ser uma forte influência na poética de Reis, sobretudo no estilo elíptico dos seus poemas, que remetem aos Haikus. E Logo no início do texto esta influência é comprovada quando Reis afirma: “Há artistas tão necessários à minha vida, como a ternura humana, como o ar, como a água. Não ter ao alcance as suas obras, quando mo exige o coração e mo exigem os olhos (e tantas são as vezes), é sentir subitamente a vida suspensa.” (Reis, 1956:5)

António Reis pode ser classificado como um homem do povo, uma figura popular, que reconhecia e reverenciava a força e a poesia da simplicidade e da vida comum, mas profunda. Portanto, ao debruçar-se sobre Hokusai, há também um jogo de espelhamento: “Pelas suas origens e pela sua vida, Hokusai é um homem do povo. Por indiferença e talvez por gosto foi sempre pobre. Ele sabe o que valia sua arte. Socialmente, seja qual for a sua fama, é o companheiro e o semelhante das pessoas simples.” (Reis, idem)

Essa profunda identificação e afinidade com o artista japonês enquanto humanos e poetas desdobra-se pelo texto em mais outros trechos que são relevantes

para citar, uma vez que encaixam-se perfeitamente na construção do imaginário acerca da poética que envolve os *Poemas Quotidianos* de Reis: “Homem do povo, pela sua capacidade de resistência e a expressão quotidiana... que sabe sensibilizar o seu público da maneira mais própria e que lhe sabe agradar porque a ele pertence... mas acredita que a arte é o triunfo sobre a matéria e que tudo é bom ao bom artista para exprimir a vida”. (Reis, 1956:6). E finaliza: “...viva, viva para que as mãos dos homens a acariciassem com amor e com amor espalhassem, a seu tempo, as melhores sementes pelo coração de todos!”. (Reis, idem).

Além da influência japonesa em sua obra, há também uma profunda relação com a simplicidade da vida no campo, no interior de Portugal, nomeadamente Trás-os-Montes e o Alentejo. Em uma das suas idas ao Alentejo em que foi fazer recolha de poesia, música e artesanato, «à procura de Poesia viva e humana, autêntica e verdadeira» e pela qual «trouxe toda a poesia que encontrou, em flagrante, saindo da sua verdadeira fonte: a boca do Povo», concede uma entrevista ao Jornal de Notícias, em agosto de 1957. Pois «admirável missão que um poeta podia propor a si mesmo, para a cumprir da melhor maneira: aderindo à mais pura essência da realidade humana, social e lírica».

Para ele, as poderosas que o levou ao Alentejo consistem em

Conhecer na intimidade o seu povo e a sua terra... Razões propriamente mais humanas e telúricas que artísticas - uma espécie de pudor e de respeito pelo sofrimento não me consentiam outros projetos. Mas afinal, conhecer na intimidade o Alentejo implicaria dominar essa atitude sentimental e tornar a comoção mais útil e mais digna. Assim me vi envolvido subitamente por rostos, corações, lágrimas, nomes, factos, ais, pragas, objetos, poemas e música. Assim me vi subitamente subjugado pelas formas da vida e da arte, registando amarguras e esperanças, desespero e sonho, beleza e morte... - dia e noite quase alucinado, incontinente, com medo dos próprios sentidos esfolando-se como a pele... (Reis, 1957:5)

Reflete a busca pelo íntimo, simples e humano. Um interior que significa a essência e o essencial. Assim exatamente espelhado em seus poemas. Poesia da beleza e da dor, fundidas no tecido irrecusável da vida. E com este material que foi recolhido

Reis decide que vai «Entregá-lo a quem amar os homens e a beleza, para meditação, fruição e dor. Para tornar o Alentejo mais próximo de nós e nós dele.»

O poeta Manuel António Pina o conhece também como poeta e em sua face de divulgador de poesia, quando este preparava uma página de poesia para o Suplemento Literário do Jornal de Notícias, com poemas de jovens poetas do Porto, entre eles, o próprio António Pina como um dos poetas escolhidos para publicação. Pina recorda carinhosamente das reuniões promovidas em casa do António Reis e da forma como o poeta recebeu os seus poemas «com o seu enorme coração aberto» e da forma como ele ia comentando ou criticando cada poema ao ouvi-los, assim como um mestre a seu discípulo «com infinita paciência». Como resultado destas reuniões, os poetas passaram a encontrarem-se frequentemente para partilhar poesia, inicialmente na casa de Reis e depois nos cafés do Porto.

Andávamos com os “Poemas quotidianos” no bolso, partilhávamo-los avaramente, nos cafés e nas longas noites solitárias da adolescência, como um fogo comum, um sinal que nos identificava uns aos outros como membros da mesma tribo errante; éramos todos jovens, ou julgávamos que éramos, e acreditávamos, naqueles tempos controversos, que nos havia sido dado o dom de, pela poesia, compreender e mudar o mundo e a vida. António Reis não o sabia, mas todas as palavras que então possuíamos eram as suas. (Pina, 1992:5)

Na década de 60, e ainda no Porto, Reis conhece a sua companheira amorosa e de parceria intensa na produção cinematográfica, Margarida Martins Cordeiro, por intermédio do irmão dela e pela qual vale ressaltar a colaboração mútua e exatamente bem dividida nos filmes que produziram juntos. Numa entrevista dada a Alexandra Lucas Coelho, em 2009, Margarida conta que se conheceram num concerto no Palácio de Cristal, por intermédio do seu irmão. Tempo depois, o poeta lhe envia o livro de Rilke *Cartas a um jovem poeta*. Margarida é psiquiatra, licenciada em Medicina pela Faculdade de Medicina do Porto e tornou-se cineasta também de forma autodidata. Nasceu em Mogadouro, distrito de Bragança e Ana Cordeiro Reis nasce da união dos dois.

Reis lutou pelo direito de Margarida Cordeiro ter seu nome associado aos filmes, pois era sua corealizadora e a produção era feita exatamente pela metade por cada um. Entretanto, a imprensa falava dos filmes como se tivessem sido feitos apenas pelo António Reis, ao ponto de o mesmo ter feito queixas contra os jornais. Manuel Mozos, cineasta e ex-aluno do realizador, em entrevista ao Jornal Observador declara que «trabalhei com eles depois de ter sido aluno do António na Escola Superior de Cinema. Eles eram delicados e ouviam-me, mas tudo já estava decidido pelos dois, formavam uma dupla impenetrável». Reis tinha a necessidade quase que obrigatório de nomear, e a importância do nome como uma espécie de afirmação de uma individualidade e dignidade faz-se muito presente em sua poética.

1.3 Movimentos: poesia e cinema.

O poeta estreia na cena literária em 1957 ao publicar *Poemas Quotidianos*. Posteriormente, em 1960, complementa com *Novos poemas quotidianos* publicados inicialmente na revista de poesia *Notícias do Bloqueio* e em 1967 temos uma fusão destas duas primeiras publicações, num total de 100 poemas intitulados de *Poemas Quotidianos* pelo qual foi dedicado a Miguel Torga, o «Mestre – com quem precisaria de conversar numa longa vida».

A editora Portugália na edição Poetas de Hoje publicou este último livro, onde foram também publicados outros poetas como Eugénio de Andrade, Carlos de Oliveira, Sophia de Melo Breyner Andresn, Herberto Helder, António Ramos Rosa, Manuel da Fonseca, António Gedeão, Alberto de Lacerda ou Jorge de Sena e pelos quais hoje foram mais uma vez reunidos e republicados 50 anos depois, em 2017, pela Tinta-da-China.

O período (entre 1952 e 1962) em que Reis escreveu os poemas quotidianos é um momento em que a literatura portuguesa está marcada por ecos do presencismo, ou da segunda vaga do modernismo, com o neo-realismo já a afunilar-se diante da manifestação inovadora dos vanguardistas concretizada nos movimentos surrealista e experimental.

No prefácio da edição de 2017, Fernando J.B. Martinho nos explica que «o volume de 1967, reaparecido agora num contexto completamente diferente do país e da lírica nacional, inseria-se numa coleção de grande prestígio à época, em que figuravam ou viriam a figurar nomes cimeiros da moderna poesia portuguesa». (Martinho, 2017:7).

Esta poesia tinha poucas semelhanças com a poesia combativa representada pela segunda geração dos neorrealistas dos anos 50, embora ele tenha fortes ligações. Segundo António Cabrita «Os poemas quotidianos marcariam uma diferença em relação às linhas de força que tenderiam a sufragar o veio lírico dos anos sessenta» (Cabrita, 1991). Jorge de Sena pontua que é uma poesia

Que se quer muito singela, comedida e discreta, registo de breves impressões e momentos de descoberta poética das coisas comuns da vida, e que se configura numa extrema limitação expressiva, equilibrada pessoalmente entre o silêncio comovido e a emoção contida (Sena, 1983:248)

Dois desafios se formam para os leitores que se deparam com a poética de Reis: primeiro, ler hoje estes poemas em um contexto completamente diferente de 1967 do ponto de vista histórico, social e lírico e depois, como infelizmente o poeta ficou estes 50 passados esquecido, não foram produzidos textos acerca de sua obra. Para J.B Martinho, também no prefácio da edição de 2017 Reis define-se pela “a utilização do verso curto, a poesia reduzida ao essencial e a recuperação dos gestos mais simples do quotidiano, do que no dia-a-dia há de mais evanescente e íntimo”. (Martinho, 1991:7).

Dotado de uma escrita elíptica e simples e devido ao contexto em que escreveu, Reis é considerado um poeta da segunda fase do neo-realismo. Consideração qual é preciso ser discutida pois a partir do momento em que o autor nos convida a ler com profundidade e atenção o seu projeto literário logo se percebe que existe algo que vai muito além da inicial “representação do real” e «não deixa de colocar os problemas que, desde cedo, suscitou a conjugação do lirismo com o realismo» (Martinho, 2017:11). O que podemos afirmar pra já é que se encontra neste

livro 100 poemas que foram muito bem trabalhados com características singulares que desenvolvem um estilo único pelo qual o poeta põe em cena a vida cotidiana. Um quotidiano de todos e sobretudo da poesia. A serviço da poesia.

Para descrever o “poeta da geração do neo-realismo português”, Pedro Mexia, que editou a edição de 2017 dos poemas quotidianos, detalha na apresentação da mesma que Reis investe no «despojamento do verso, a emoção contida, o intimismo melancólico». Ainda sobre o prefácio da edição de 2017 o professor Fernando J.B. Martinho esclarece que o foco dos “poemas elípticos” de Reis está nas consequências vividas pela ditadura e se distanciam «da ênfase retórica e do tom protestário da lírica de alguns dos seus contemporâneos». Pois ao invés disto, a poética de Reis está atenta aos «pequenos nada do quotidiano, na banalidade de um dia-a-dia de limitados horizontes».

Tudo está coberto por uma camada de simplicidade que a qualquer momento nos foge ao entendimento e esconde-se num mistério que encantadoramente nos conforta. Lemos-na e ouvimo-la de forma clara, mas fica em nós como uma espécie de segredo. Em 1991, anos após escrever o prefácio da edição de 1967, Eduardo Prado Coelho constata o quanto que o marcou aqueles «poemas de uma extrema simplicidade, rasantes ao solo, de uma sensibilidade minimalista» e afirma que Reis

É um poeta para quem a poesia nada tem de privilégio: é apenas aquele mínimo que permite existir, sobreviver, com esperança e dignidade. E por isso a sua poesia quase não chega a aparecer, a ser, quase se reduz a um murmurar sem voz. Para António Reis, toda a poesia emerge do silêncio, do silêncio que antecede o poema, do silêncio que o envolve, do silêncio da morte (...). É isto: só este silêncio desolador consegue revelar ao homem o bater do coração – a vida irreduzível. Há sempre um esforço para quebrar o silêncio no mundo poético de António Reis. E quebrar o silêncio não é apenas dizer palavras, é sobretudo fazer da palavra-que-é-falada uma palavra-que-fale, é sobretudo desemudecer a banalidade dum quotidiano exangue.” (Coelho, 1991:7)

Sobre a simplicidade propositadamente trabalhada dos poemas de Reis, Gaspar Simões nos alerta que «há simplicidades que o não são, simplicidades» (Simões, 1999:147) Martinho nos lembra que: «Convirá lembrar que até o mais simples,

despojado, dos poetas não deixa de ser um poeta informado, com clara autoconsciência literária e sabedor de que se integra numa tradição» (Martinho, 2917:9). Pois, retomando Prado Coelho, é como se o leitor sentisse que esta simplicidade «exigisse uma concentração dos nossos sentidos todos» (Coelho, 1991:7) e são «rasantes ao solos, de uma sensibilidade minimalista» (Coelho, idem) e movimentam-se «do essencial ao íntimo» (Pereira, 1991:7) e produzem “o trabalho das formas, quer dizer, a pulsação da vida” (Lopes, 1991). Simões conclui:

Esse ser simples, sem, contudo, ser fácil. Os poemas quotidianos se exprimem a respeito da vida e do amor, dos hábitos e das coisas, dos gestos e das preocupações materiais, do tempo que passa e do tempo que faz, da morte que paira e da velhice que espreita, da ternura que se esconde e da sensibilidade que fremente, cristalizando momentos que de outra maneira se desagregariam no inconsciente perpassar dos dias” (Simões, 1967:153)

Sobre o espaço único, íntimo e singular que se constituem os poemas quotidianos, bem como seus temas e imagens que os destacam da produção poética daquele período, Nuno Júdice no ensaio *a Coerência da solidão* reflete que

É uma poesia dissonante do que na época se apreciava: o seu intimismo, a sua inspiração individualista do poema, a escolha deliberada de uma linguagem elementar que os versos curtos, as estrofes rarefeitas de dois ou três versos, e raramente mais do que isso, a ausência do lirismo de pompa e circunstância que dava o tom “a poesia de combate”, são os traços essenciais de uma escrita original, em que se prenuncia a reação a retórica e ao discursivismo que será a tônica da jovem poesia da década de 60. Se pensarmos no “companheirismo”, então reinante, soa quase como um manifesto (...) (Júdice, 1991:27)

E completa, ao analisar a interação existente na obra de Reis entre o ser, o objeto e o espaço

Essa atenção ao ser, bem como a um mundo substantivo, e por isso mais objetivo e mais real do que aquele que surge em muita da poesia e da estética realista se reivindicava, é um sinal distintivo da margem e m que se inscrevem os “poemas quotidianos”; não surpreendendo, então, o passo que levou António Reis da margem ao marginal quando, na sua

passagem para o cinema, vai buscar como tema do seu primeiro filme o louco pintor Jaime. Há, por outro lado, muito de visual na opção objetivista de Reis. A articulação entre a palavra e o olhar é quase fusional: e digo quase porque, se tivesse sido plena, o poeta não teria cedido lugar ao cineasta. (Júdice, *idem*)

Quando perguntavam a A. Reis sobre a sua escolha em relação a algum elemento para compor os seus filmes ou poemas, ele dizia: “não sei, foi a sentimento”, portanto, não é bem sobre compreender, mas sim sobre “ver e sentir”. Contudo, exigia: “quero que me oiçam”. Ou seja, esta ideia inicialmente paradoxal entre a simplicidade a profundidade, o sentir, mas também compreender, é fundamental na leitura da poética reisiana.

É curioso perceber que de 1947 até 1967 Reis publicou 7 livros antes dos, poemas quotidianos, Reis “abandonou” e já não permitiu as suas publicações. Atualmente, existem apenas na Biblioteca Nacional em Lisboa e são eles: *Chamas* (1947), *Luz* (1948), *Roda de Fogo* (1949) *Ronda do Sono* (1949) *Poemas do Cais* (1949), *Poemas de Escritório* (1951) e *Ode à Amizade* (1952). Vale ressaltar que estes livros constituem um universo poético completamente diferente do que se configuram os poemas quotidianos.

No plano do cinema António Reis produziu cerca de 4 filmes juntamente com a sua companheira, Margarida Cordeiro. São eles: *Jaime* (1974) *Trás-os-Montes* (1976) *Ana* (1982) e *Rosa de areia* (1989), deixando *Pedro Páramo* por fazer devido a sua morte precoce. Chegou a ser nas décadas de 70 e 80, um realizador de grande reconhecimento internacional, comparado a Manuel de Oliveira.

Segundo Nuno Júdice «o abandono à atividade poética - ao menos pública - foi uma opção consciente do poeta para empenhar-se totalmente ao cinema» (Júdice, 1991:27). Reis deixou de publicar poemas após a coleção dos *Poemas Quotidianos* da edição de 1967, mas continuou a produzir até o fim de sua vida, sem publicar, ou seja, nunca deixou de ser poeta. Sobretudo porque a ligação estabelecida entre sua obra fílmica e poética é inseparável, o que pode até ser chamado de cinema de poesia. Acerca disto, Carlos Melo Ferreira nos esclarece em seu texto *Uma poética do espaço e da palavra*:

Para quem foi poeta antes de ser cineasta, a Poética do cinema não só terá sido coisa estranha, como terá sido necessária” tudo aquilo que fez, escreveu ou filmou, como a sua própria vida, esta imbuído do seu pensamento, do seu ser emocional e intelectual, da sua existência como da sua consciência, da sua afetividade como do seu conhecimento". (Ferreira, 1992:11)

Sabe-se que tanto a literatura quanto o cinema são obras autónomas e independentes que constituem uma estrutura narrativa orgânica e viva com representações imagéticas que ao funcionarem como “impressões da realidade”, resultam um efeito de catarse ao público recetor, pois conforme Caughie: «Enquanto a identificação com a câmara explica como somos mantidos dentro da narrativa, a identificação com o que o ator está fazendo quando representa pode às vezes explicar o nó na garganta ou o vazio no estômago, o que sugere que você está tendo uma experiência». (Caughie, 2000:120).

Sobre estas aproximações, Lopes nos complementa:

O livro pode sugerir filmes que o espectador que o leu gostaria de poder fazer e que, observa, consternado, não foram os efetivamente feitos. O filme pode ter nascido de um livro menor e sugerir coisas que, bem aproveitadas, dariam em literatura de qualidade superior. A multiplicidade dos caminhos e possibilidades propõe um debate que nunca se esgotará. (Lopes, 2004).

Portanto, o debate acerca das possíveis relações e não relações entre cinema e literatura possui muitas questões e não se esgota, uma vez que também tem de ser considerado qual filme e obra literária está em comparação, pois irão configurar que tipo de relação e diferença vai existir entre ambos, já que nenhuma manifestação artística cabe em engessamentos.

A visão poética do cinema na perspectiva da estrutura teórica de Piero Paolo Pasolini (1922-1975) é a de que «o cinema comunica» (Pasolini, 1965:55) a partir de um sistema visual e esta forma de comunicar está associada ao gesto movimentado com a fala e a palavra: «uma palavra seguida de um gesto diferente tem outro sentido» (idem). De acordo com Pasolini, a ideia do cinema configura-se como uma

«língua escrita da realidade» (p. 20) permite ao cineasta «expressar uma interpretação particular do mundo» (p. 22), ou seja, «cinema de poesia» (p. 32).

Embora estas duas artes – cinema e literatura - tenham grandes elos que estabeleçam aproximações significativas, há também traços que separam e reforçam a identidade autêntica de cada um. Assim sendo, percebe-se a literatura como em primeiro lugar como detentora da literariedade e o cinema do visual sobretudo a iconicidade intrínseca que o constitui.

Outro ponto a ser considerado é que a sonoridade no cinema é estabelecida através da música e na literatura através da palavra. E o primeiro organiza-se, geralmente, por uma compreensão mais simples para ter o efeito de uma receção imediata enquanto na literatura tem-se o efeito contrário pois exige em sua maioria a compreensão criativa e, portanto, obtém uma receção progressiva.

Ao complementar estas ideias, afirma-nos Calvino que a literatura «Parte da palavra para chegar a imagem visiva (...)» e a arte cinematográfica «Parte da imagem visiva para chegar à expressão real». (Calvino, 1990:98). Também sobre estas diferenças respetivamente afirma Lawson e Brito que o cinema ao ser audiovisual «tem maior fluidez e imediatismo do que a ficção; é mais variada e viva». (Lawson, 1967:366).

E portanto, «O tempo aparece “especializado”». (Brito, 2006:146). Vale ressaltar que além de todas essas considerações devemos sobretudo nos ater a linha ténue que sempre permanecerá entre estas duas artes e por isso torna-se delicado estabelecer afirmações solidificadas, mas sim sugestões e caminhos de compreensão.

Sobre o momento que o cinema português vivia quando a obra fílmica de António Reis foi produzida, localiza-se por sua vez num período em que o cinema português renasce depois de um longo processo de estagnação e esta “renovação” é chamada de Cinema Novo, pois

Com o desenvolvimento do movimento cineclubista durante a década de 50, e a sua proliferação pelo país, uma nova geração de cineastas encontram lugar para discussão

cinéfila e para a procura de caminhos diferentes da orientação oficial, reivindicando um cinema de preocupação social e verdadeiro reflexo da sociedade portuguesa. (Araújo, 2016:58)

Foi uma mudança fundamental que a comunidade do cinema português necessitava. E é em 1963 com o filme *Verdes Anos* de Paulo Rocha que se inaugura o Cinema Novo em Portugal. Pois «Ao contrário do “Cinema Velho”, típico das comédias dos anos 40, o Cinema Novo não camuflava a realidade do país, oferecendo-a ao espectador através de uma nova estética de movimentos de câmara e de enquadramentos». (Melo, 1996:61)

Este cinema consiste num movimento vanguardista do cinema português que em plena ditadura política rompe com a vinculação à ideologia vigente. Inspirava-se na Nova Vaga francesa e no neorrealismo italiano. Deste movimento participavam uma boa parte de jovens cineastas estudantes universitários. Muitos deles passaram pela primeira cooperativa de cinema existente em Portugal, que prosperou apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian: o Centro Português de Cinema. O movimento tanto envolvia a ficção como o documentário e estende-se nos anos setenta e revela-se como sendo um dos mais inovadores em toda a história do cinema português.

O Cinema Novo abriu caminho para uma nova geração de cineastas, pelos quais António Reis estava inserido e era uma nova época para o cinema português, a qual João César Monteiro, em 1969, referia como a «primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal» (Monteiro, 1969:175)

Na primeira edição do “Dicionário do Cinema Português”, de Jorge Leitão Ramos, no que se dedica a António Reis e Margarida Cordeiro, considera que o cinema dos realizadores «tem a ambição desmedida da poesia, único critério da sua verdade, do seu vigor, sem paralelo com nada já erguido. São poemas fílmicos, belíssimos e solidários, majestáticos. Dir-se-iam castanheiros». (Ramos, 2012).

De acordo com o jornal Observador, Reis «passou a escrever com imagens, uma poesia de igual ou maior fulgor mas com a mesma estranheza, o mesmo peso, a mesma lentidão, a mesma decomposição da luz e dos tempos, sobretudo, a mesma

urgência em se bater pelo direito do homem, de todos os homens a existirem com esperança e dignidade.»⁶ Eis, portanto, a dignidade natural da existência.

⁶ MARQUES, Joana Emídio. *António Reis, um poeta maior há 50 anos esquecido*. Disponível em: <<https://observador.pt/2017/08/06/antonio-reis-um-poeta-maior-ha-50-anos-esquecido/>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

Capítulo 2 - Diálogos textuais

*“Não investigue agora as respostas que não podem ser-lhe dadas,
porque não poderia vivê-las.
E trata-se de tudo viver.
Por ora, viva as perguntas.”
Rainer Maria Rilke⁷*

2.1. Tecidos portugueses: António Reis, Ricardo Reis e Carlos de Oliveira.

António Reis escreveu um estudo sobre as Odes de Ricardo Reis que nunca chegou a ser publicado, e cujo título é: *Fernando Pessoa, Ricardo Reis e as suas Odes*. Um dos seus sete livros que foram publicados antes dos *Poemas Quotidianos* e que Reis abandonou excluindo-os de sua obra, é apenas feito com seis Odes: *Poemas do Cais*, de 1949.

No início deste livro e dos outros que fazem parte deste conjunto anterior a 1957, existe uma frase de abertura, que funciona como uma espécie de marca registrada do poeta: «Eu já sou uma Continuação dos Outros – como Outros serão uma Continuação de mim...». Esta frase sugere um poeta que é formado por influências de outros escritores e filósofos, e quando chegamos nos *Poemas Quotidianos* é inegável a influência de Ricardo Reis em sua obra, porque nos deparamos com um poema que dialoga claramente com o heterônimo de Fernando Pessoa:

Que foi feito de nós
Ah Clara nada invejes

todos mais ou menos
ficamos tolerados
e aguardando

receando como tu
o desemprego e a velhice

vendo
crescer
os nossos filhos sem sorrir (Reis, 2017:24)

⁷ RILKE, Rainer. *Cartas a um jovem poeta*. Lisboa: Antígona, 2016.

Sobre este poema, afirma-nos Fernando J. B. Martinho (1991:7): “É, temperado por uma resignação reminiscente, no plano literário, do estoicismo de Ricardo Reis, o receio do «desemprego» e da «velhice» que abala o sujeito e a sua interlocutora”. A Clara deste poema não é a musa inspiradora como em Ricardo Reis, e sim uma companheira que sente junto com a voz poética a melancolia que reveste os dias, a nostalgia e a indignação. À semelhança do rapaz triste que observa os barcos do poema 12:

Há sempre um rapaz triste
em frente a um barco

a água é sempre azul
e sempre fresca

Em que país encontraria
um emprego e esquecimento

em que país
sentiriam
a sua vida e a sua morte

Não respondem as gaivotas
porque voam

Há sempre um rapaz triste
com lágrimas nos olhos
em frente a um barco (Reis, 2017:30)

Ou seja, o «rapaz triste» partilha desta angústia construída que se mantém através da atmosfera ditatorial e exploradora, que deixa dúvidas e incertezas. Esta partilha do temor em relação ao destino também se encontra em Ricardo Reis:

XI
Temo, Lídia, o destino. Nada é certo.
Em qualquer hora pode suceder-nos
O que nos tudo mude.
Fora do conhecido é estranho o passo
Que próprio damos. Graves numes guardam
As lindas do que é uso.
Não somos deuses; cegos, receemos,
E a parca dada vida antepoñamos
À novidade, abismo. (Reis, 2006:33)

Entretanto, Clara não é apenas cúmplice do sujeito poético, mas também uma beleza diante do quotidiano banal e traz uma leveza apesar da resignação e do silêncio dos impotentes, e direciona o eu lírico para o lugar íntimo que abriga o amor:

Um novo sentido do amor
espécie de ternura

contigo ao lado
como filha ou mãe

a mão no ombro
ou na cintura
atenta

quente
e quieta

por dentro (Reis, 2017:90)

Em contraposição a Ricardo Reis, o feminino ocupa um espaço íntimo em que se partilham todos os sentimentos provocados através da experiência do quotidiano. Para Martinho (2017) a relação entre os dois poetas existe, mas de maneira limitada e com diferenças importantes: “Podemos relacionar António Reis com um Ricardo Reis, na brevidade de grande parte das suas odes, mas sem o arrevesamento sintático que o distingue...” (p.8)

No volume dos *Poemas Quotidianos*, Reis ainda nos presenteia com mais um poema relacionado a Ricardo Reis, que também enfatiza, não somente a melancolia, mas também o espaço íntimo partilhado através da relação a dois, de forma detalhada:

Na cómoda
ainda os mesmos solitários
de nervuras

ainda o teu retrato de menina
desfocado

ainda as flores de papel
com água
e o rosário

o mesmo espelho

o mesmo jarro

o mesmo luar grisalho
empoando o frio azul

Só tu mudaste Clara (Reis, 2017:16)

Os objetos na obra de Reis ocupam um lugar fundamental e uma função poética essencial para a leitura dos poemas. Eles representam a importância de nomear as coisas com a finalidade de ter a sua dignidade assegurada. Neste poema, a descrição dos objetos à volta do espaço íntimo de um casal, sugere a imobilidade dos acontecimentos, com o último verso a contrastar essa imobilidade com a mudança da companheira não somente de sentimentos, mas do grito de indignação contra o silêncio conformado. Esse poder que é atribuído ao feminino de sair do lugar estático para uma ação proativa, também é visível em Ricardo Reis:

XVIIa

Não queiras, Lídia, construir no espaço
Que tu te crês futuro, ou prometer-te
Esta ou aquela vida.
Tu-própria és tua vida.
Sonha teus sonhos onde os sonhos vivem.

Não te destines. Não te dês futura.
Cumpre hoje, e a gestual taça gasta
Ínsia da que se segue
E inda vazia enches.

Quem sabe se entre a taça que tu bebes
E a que queres que siga não te a Sorte
Não te interpõe, sábia,
Toda (Reis, 2006:169)

O sujeito poético esclarece a Lídia todo o poder que possui e que é o mesmo que a própria vida: «Tu-própria és tua vida». Que não se deixe ir pelo destino, mas que tome responsabilidade pelo seu próprio destino, não o deixando seguir através de condicionantes externas. «Sonha teus sonhos onde os sonhos vivem» é um comando que revela um feminino “passivo”, diferente da como António Reis coloca em cena o feminino que detém o poder, ocupa e exerce mesmo direito que o homem, diante de um contexto ditatorial e de negação da autenticidade humana.

O Neorrealismo resgatava valores do realismo e naturalismo do fim do século XIX. O determinismo social e psicológico do naturalismo é mantido, assim como a analogia entre o homem e o bicho, a busca pela neutralidade e objetividade, como formas de dar credibilidade à narração (no caso da ficção, claro).

Aquilo que no Neo-Realismo se jogava e comprometia era, a um mesmo tempo, uma dada concepção do homem e uma dada aposta no devir histórico, considerado, sobretudo, como decorrente das tensões entre classes sociais [...] [buscando o] equacionamento mais justo e humanizador do problema [...] das relações entre os homens. (Serrão, 1972:29).

Os neorrealistas foram sobretudo ativistas políticos, leitores de Marx, da prosa revolucionária e tomam posição na chamada luta de classes, denunciando as desigualdades sociais e os demandas das elites. Vale lembrar que a industrialização somente no século XX deixou escancarada a distância entre os donos dos meios de produção e os trabalhadores. Internacionalmente, a crise de 1929 foi estopim para o neorrealismo italiano e depois para o português.

O neorrealismo deve o seu protesto nomeadamente ao governo ditatorial de António de Oliveira Salazar em Portugal. A ficção neorrealista reage às influências do modernismo, da liberdade linguística e do intimismo freudiano, elementos que, porém, se tornarão mais fortes num segundo momento do neorrealismo, culminando na prosa existencialista do meio do século XX.

Embora a obra de António Reis estivesse situada no «âmbito do que habitualmente se considera uma segunda fase do neorrealismo português» (Martinho, 2017:7), Reis imprime neste realismo um carácter lírico e ímpar, o qual não era conhecido naquele contexto e que constrói no escritor uma poética própria e original. Um dos poetas que mais se aproxima de Reis, através da perspectiva do neorrealismo, é Carlos de Oliveira:

aprende
em silêncio
quando o tiro
[outro cometa

com a súbita
cabeleira
em chamas] passa
pelo espaço
trémulo
dum coração:
«que paz
no universo».

«Flauta
de vértebras» (Oliveira, 1998:276)

A partir do silêncio proveniente de um contexto duro, nasce a poesia e a beleza como uma espécie de grito diante desta realidade opressiva e também das «pequenas» vergonhas do dia-a-dia e alguns constrangimentos, como a visita de um cobrador:

Todos os meses
te escondes
na tua própria casa

e o cobrador sabe sempre
quando o silêncio tem pó
e é perfeito (Reis, 2017:103)

No livro *Micropaisagem* Carlos de Oliveira experimenta a descrição pormenorizada de imagens. Os poemas estão divididos por capítulos nomeados por palavras como: estalactite, fogo, espaço, árvore, vidro. E dentro de cada capítulo há um conjunto de poemas que desenham, imobilizam estes títulos. Esta conceção de descrição da imagem por imobilização aproxima-se da forma com que Reis escreve alguns dos seus poemas.

Este conceito remete ao imagismo, movimento literário da poesia anglo americana do começo do século XX que favorecia a precisão das imagens e uma linguagem clara e objetiva. Foi descrito como o mais influente movimento da poesia inglesa desde os pré-rafaelitas. Enquanto estilo poético, inaugurou o modernismo no começo do século XX e é considerado o primeiro movimento literário modernista organizado em língua inglesa.

Os imagistas rejeitaram o sentimentalismo e a discursividade típicos do Romantismo e da poesia vitoriana, em contraste com seus contemporâneos, os poetas georgianos, que se contentavam em seguir essa tradição. Imagismo pedia um retorno ao que era visto como valores mais clássicos, como a objetividade no tratamento do assunto e a economia da linguagem, e a disposição de experimentar com formas poéticas não-tradicionais;

A definição de imagem para Ezra Pound consiste em

Aquilo que apresenta certo complexo intelectual e emocional num determinado instante. A apresentação instantânea desse “complexo” é que dá o sentido de súbita libertação; de emancipação dos limites de espaço e tempo; de crescimento repentino que experimentamos diante das maiores obras de arte. (Pound, 1986)

Uma das características do imagismo é a tentativa de isolar uma única imagem para revelar sua essência. Embora o imagismo isole objetos através do processo que Ezra Pound chamou de «detalhes luminosos», o método ideogramático de Pound de justapor exemplos concretos para expressar uma abstração é similar à maneira do Cubismo de sintetizar múltiplas perspectivas numa única imagem.

No poema *Fogo* do livro *Micropaisagem*, Carlos de Oliveira descreve o acender de um cigarro e relaciona-o à escrita poética:

O fósforo
acende o cigarro
e traz
ao horizonte
do poema
sombras,
nuvens
[tenuidades perpassando
no papel
sobre a arquitetura
ainda húmida
da escrita
com essa
velocidade. (Oliveira, 1998:249)

O cigarro que é acendido com o fósforo sugere a inspiração do eu-lírico para a construção poética, como se acender um cigarro fosse criar um poema ou a ideia dele.

Em Reis acontece um processo similar: o olhar do eu poético através da observação do ambiente externo funciona também como uma inspiração:

Não fumo apenas
ao ver passar os homens pelos passeios

não fumo mesmo

Há uma ternura
que encontro e que possuo
perdida amargamente
por não nos olharmos
sequer (Reis, 2017:37)

A imagem descrita dos «homens pelos passeios» é uma busca para a escrita, através da ternura encontrada nesses movimentos do quotidiano. No poema *Estalactite*, Oliveira elabora um processo poético muito próximo do que na obra de Reis fixa-se como a obsessão pela imobilidade. Ou seja, o congelamento das imagens, a necessidade de deter e solidificar as coisas:

Espaço
para caírem
gotas de água
ou pedra
levadas
pelo seu peso,
suaves acidentes
da colina
silenciosa para
a cal
florir
nesta caligrafia
de pétalas
e letras. (Oliveira, 1998:213)

Mais uma vez a descrição da imagem sugere uma relação com o processo de escrita. A suavidade e naturalidade com que as gotas de água caem através das estalactites é a mesma com que a caligrafia se desenha a florir no papel. Um dos poemas mais belos de Reis é o que traz a tentativa da imobilidade da chuva:

Olhas tu a chuva
e são linhas de prata

agulhas compridas
picando
a vidraça

Porque
te
debruças (Reis, 2017:50)

Este «estado de depuração» realizado em cada poema, e muito próximo do Carlos de Oliveira do livro *Micropaisagem*, apresenta uma redução do máximo ao mínimo, com a qual António Reis estreita relações de proximidade «a um certo neorrealismo, não o da cartilha politicamente engajada, mas o de um humanismo proveniente das vivências subjetivas observadas ao lado de quem sofre e não do alto de uma torre de vigia»⁸

2.2 Denúncia partilhada: Ferreira Gullar e António Reis.

O poeta maranhense José Ribamar Ferreira, vulgo Ferreira Gullar é, hoje, considerado um dos maiores poetas brasileiros. Sua obra é valorizada e reconhecida no contexto da literatura universal, sendo até candidato ao prêmio Nobel de Literatura em 2002.

Além de poeta, Gullar também atuou no campo de teoria da poesia e da arte em geral, assim como exerceu o papel de dramaturgo, roteirista e pintor. Embora ele tenha tido grande notoriedade, sua obra poética possui uma fortuna crítica ainda escassa. O escritor manifestou grande inquietude em sua poética, o que o levou a cometer diversos experimentalismos. Foi um dos precursores do neoconcretismo, manifesto que resgatou a subjetividade na poesia em oposição ao Concretismo, movimento literário que privilegiava a objetividade poética.

Acerca da obra gullariana, Luft (2008), afirma:

⁸ COSTA, Rui. *Poemas Quotidianos*. Disponível em: < <http://universosdesfeitos-insonia.blogspot.com/2017/07/poemas-quotidianos.html> >. Acesso em: 15 fev. 2019.

Pode-se dizer que sua obra poética opera uma articulação entre técnicas expressivas próprias da poesia e procedimentos formais típicos de outras manifestações artísticas e culturais. Seus poemas investem em múltiplas direções: no aproveitamento do espaço em branco da página, na exploração da pura musicalidade da língua, na recriação dramática dos conflitos sociais, na montagem cinematográfica de cenas sobre a vida urbana moderna. (Luft, 2008:3)

Com a chegada da década de 60, período conturbado no Brasil devido ao golpe militar de 1964, Gullar assume um posicionamento político ferrenho e compromisso marcado com as classes desfavorecidas e a partir desse momento, sua obra poética começa a falar por essas pessoas. Além disso, ele demonstra forte oposição à ditadura militar, pois faz de sua poesia um veículo de crítica contra o regime vigente da época.

A ditadura militar no Brasil tentou calar a arte e as vozes dos poetas, pois os militares controlavam as editoras, para que assim só se publicasse o que fosse permitido por eles. Gullar fez parte da chamada literatura marginal da década de 60, que produziam seus livros em mimeógrafos para tomarem domínio público. Esse movimento também é conhecido porque seus poemas possuíam caráter polissêmico, pois o discurso não poderia ser feito de forma direta aos militares, visto que a punição era desumana. Ferreira Gullar, por consequência disto, foi exilado do Brasil por um tempo.

Diante deste contexto, é coerentemente confortável estabelecer relações entre a obra gullariana e a obra de António Reis, dentro da perspectiva do engajamento social e da denúncia política. Dentro dos *Poemas Quotidianos* este tema é bastante explorado e colocado em cena devido a um contexto histórico de ditadura política, que perdurou durante 48 anos em Portugal. E sobretudo as consequências na sociedade, como a desigualdade social, a exploração do homem e a falta de liberdade.

Durante o período da ditadura militar, Ferreira Gullar escreveu dois poemas que tecem fortes críticas ao regime: *Maio de 1964* e *Agosto de 1964*. Em seu livro

Dentro da noite veloz, publicado em 1975, tem-se reunido além deles, os poemas escritos entre 1962 e 1974 que também esboçam descontentamento ao militarismo, protestos e memórias.

No primeiro poema, *Maio de 1964*, existe uma ligação direta com o momento político que o Brasil está vivendo em 1964. Gullar foi perseguido pelo regime devido ao contrário posicionamento político e sofreu as consequências, como prisão, exílio e tortura. Percebe-se, nos dois poemas, que o eu-lírico assume não apenas a sua voz, mas também o grito angustiado e recheado de revolta de toda uma sociedade.

Na leiteira a tarde se reparte
Em iogurtes, coalhadas, copos
de leite
e no espelho meu rosto. São
quatro horas da tarde, em maio.

Tenho 33 anos e uma gastrite. Amo
a vida
que é cheia de crianças, de flores
e mulheres, a vida,
esse direito de estar no mundo,
ter dois pés e mãos, uma cara
e a fome de tudo, a esperança.
Esse direito de todos
que nenhum ato
institucional ou constitucional
pode cassar ou legar.

Mas quantos amigos presos!
quantos em cárceres escuros
onde a tarde fede a urina e terror.
Há muitas famílias sem rumo esta tarde
nos subúrbios de ferro e gás
onde brinca tremida a infância da classe operária.

Estou aqui. O espelho
não guardará a marca deste rosto,
Se simplesmente saio do lugar
ou se morro
se me matam.
Estou aqui e não estarei, um dia,
em parte alguma.
Que importa, pois?
A luta comum me acende o sangue
e me bate no peito
como o coice de uma lembrança. (Gullar, 1980:169)

Nota-se em *Maio de 1964* uma verdadeira manifestação contra a ditadura militar. Há uma forte presença da desilusão, angústia e melancolia que habitam um homem que «Ama a vida que é cheia de crianças, de flores e mulheres» nesse momento tem o «direito de estar no mundo» ameaçado, e por isso, sente-se sem rumo e sem esperança de acordo com os descaminhos de sua época.

O eu-lírico faz referência direta ao afirmar: «Esse direito de todos que nenhum ato institucional e constitucional pode cassar ou legar». E Melo (2005), completa:

Inconstância e ousadia remetem ao desejo de outra existência, mais livre e viva, pois, assim como a poesia, a esperança não morre. Gullar ultrapassa as fronteiras literárias com sua produção poética, semeando constantemente a esperança em momentos de perseguição política, de crise cultural e de angústias sociais. (Melo, 2005:7)

As palavras no poema são propositalmente encadeadas de forma subjetiva e conotam o descontentamento e medo do eu-lírico diante da situação em que está vivenciado: «Estou aqui. O espelho/ não guardará a marca deste rosto,/ se simplesmente saio do lugar/ ou se morro/ se me matam.»

O texto possui uma estética polissêmica, de posição contrária ao discurso instaurado pela ditadura militar, e a escolha dessa linguagem ambígua é devida à repressão feita para quem assumisse esse posicionamento. No entanto, esse contexto não acovardou a poesia gullariana, pelo contrário, despertou ainda mais o desejo de liberdade e a força da sua poética.

Em António Reis esta manifestação da denúncia arquitetava-se de forma mais contida, mas não deixa de ser um grito. Um grito sereno e firme, que se articula através da observação de um cotidiano repetitivo e constrangido, que de certa forma anula a dignidade do sujeito e da vida:

Deu meia-noite
és livre
os guardas olham as montras

vêm o preço dos coturnos
e dos lenços

não mais se lembrarão de ti

só se o luar nascer
ou a manhã

ou se gritares (Reis, 2017:19)

É visível a sutil ironia com que o sujeito poético coloca a liberdade do homem após o horário de fecho do comércio, logo no início do poema, sugerindo assim a denúncia do capitalismo escravizante e explorador, acompanhado da “ronda” dos guardas as montras, uma referência direta a um regime policial e policiado. O esquecimento do *ser* após o encerramento do serviço e até durante o mesmo, é destacado em «não mais se lembrarão de ti».

Este poema enfatiza o homem que vive para o trabalho e é explorado por ele, tendo a sua dignidade e autenticidade apagada por esse mecanismo da produção em detrimento do desenvolvimento humano. Mas ainda assim, Reis nos deixa uma opção com o nascimento do luar e da manhã, metaforizando uma forma de renascimento ou contemplação da própria vida, e o último verso funciona como um caminho possível através do grito de rompimento do silêncio resignado.

O poema “O Açúcar”, de Ferreira Gullar, ilustra claramente um posicionamento político diante da problemática de uma estética mercadológica que oprime e até “agride” estes “homens de vida amarga” para servirem de ferramentas da produção capitalista, retirando assim o direito à educação bem como a serviços básicos para um cidadão. É nítido também uma crítica à desigualdade social representada pelo aspeto regional ao ser retratada a vinda do açúcar de Pernambuco – zona menos prestigiada economicamente no Brasil - e o eu lírico estar localizado em uma das zonas mais nobres no Rio de Janeiro, Ipanema («manhã em Ipanema»):

O branco açúcar que adoçará meu café
nesta manhã de Ipanema
não foi produzido por mim
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.
Vejo-o puro
e afável ao paladar
como beijo de moça, água
na pele, flor
que se dissolve na boca. Mas este açúcar
não foi feito por mim.

Este açúcar veio
da mercearia da esquina e tampouco o fez o Oliveira, dono da mercearia.
Este açúcar veio
de uma usina de açúcar em Pernambuco
ou no Estado do Rio
e tampouco o fez o dono da usina.

Este açúcar era cana
e veio dos canaviais extensos
que não nascem por acaso
no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital
nem escola,
homens que não sabem ler e morrem de fome
aos 27 anos
plantaram e colheram a cana
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,
homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema. (Gullar, 1980:165)

Esta autorreflexão literária não isenta o texto como um artifício de engajamento social e portanto, o poema sugere um “grito” que busca por justiça. Ao contrário do que aparenta, o sujeito poético não relata uma sucessão de acontecimentos, e sim o momento crítico de um pensamento que funciona em regressão e sai do seu “centro” para analisar o processo pelo qual o açúcar foi parar em sua mesa. Vale ressaltar que o açúcar ilustra apenas uma metonímia do questionamento que esse poema levanta.

A voz poética que permanece aparentemente imóvel dentro do seu eu, faz uma espécie de deslocamento no tempo e espaço dentro da sua reflexão que perpassa também pelos porquês que buscam esclarecer o trabalho desses homens nos canaviais, uma vez que este açúcar «não nasce por acaso / no regaço do vale».

Um dos poemas mais marcantes de Reis a princípio pode sugerir um sentimento de pessimismo ou indignação, mas é exatamente a partir dessas manifestações que a denúncia está sendo feita, como uma chamada de atenção para o óbvio que não se vê:

E nós
os conformados
que fazemos

compramos livros
gravatas

ou separados
morremos (Reis, 2017:60)

Tanto em “O Açúcar” quanto no poema referido acima há a visualização de um local confortável em que o eu lírico encontra-se, mas esta “conformidade” não retira a capacidade de leitura crítica da realidade que o cerca, tampouco a queixa, embora estejam os dois imersos no contexto de consumismo que produz a manutenção da exploração ativa do homem pelo homem, uma vez que «compramos livros/gravatas» e se nos calamos, morremos.

Já no poema “Agosto de 1964” a voz política do eu-lírico renasce de um sentimento íntimo e subjetivo de angustiado e melancólico, a utilização do mês de agosto já conota essa questão, pois é um mês que assume no imaginário social um certo “desgosto”, solidão, sofrimento. Sobre o peso ideológico que o cânone carrega em seus textos, e Gullar não se enquadra como despretenso disto nesse poema, Perrone-Moisés afirma:

Mostrar os componentes ideológicos na formação do cânone é o óbvio. Atribuir sua constituição exclusivamente a interesses imediatos de classes ou de grupos sedentos de poder é restringir enormemente as motivações dos escritores, críticos, professores e subestimar a função das obras literárias na sociedade (Perrone-Moisés, 1998:197).

A forma pela qual o poema se organiza traz para o leitor a desorganização, fato que tem correlação direta com a também desorganização que o contexto político atual do país está passando. No início do poema o eu-lírico elenca uma série de imagens poéticas enquanto ele viaja “Entre lojas de flores e de sapatos, bares, mercados, butiques”; essas imagens podem fornecer inicialmente ao leitor um otimismo, mas pelo contrário, ele completa: “viajo num ônibus Estrada de Ferro – Leblon./ Volto do trabalho, a noite em meio,/ fatigado de mentiras”. O sentido atribuído a mentiras conota o cansaço provocado pela desilusão e o sufocamento de uma época que cala a poesia. “Não existem mais heróis destinados à vitória” (Luft, 2008).

Entre lojas de flores e de sapatos, bares,
mercados, butiques,
viajo
num ônibus Estrada de Ferro – Leblon.
Volto do trabalho, a noite em meio,
fatigado de mentiras.

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,
relógio de lilases, concretismo,
neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,
que a vida
eu a compro à vista aos donos do mundo.
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.

Digo adeus à ilusão
mas não ao mundo. Mas não à vida,
meu reduto e meu reino.
Do salário injusto,

da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato
um poema
uma bandeira (Gullar, 1980:170)

Na segunda estrofe revela-se uma característica particular de Gullar em romper com influências poéticas para associar-se a outras: “Adeus, Rimbaud,/ relógio de lilases, concretismo,/ neoconcretismo, ficções da juventude, adeus”. Esses versos trazem uma carga de não apenas rompimento como também desistência dos seguimentos que o construíram como poeta, visto que no cenário atual a poesia já não tem poder. Pois: “que a vida/ eu a compro à vista aos donos do mundo./ Ao peso dos impostos, o verso sufoca,/ a poesia agora responde a inquérito policial-militar”. A expressão “os donos do mundo” faz referência aos militares, que tomaram conta da liberdade de expressão dentro daquele contexto, e agora a poesia, potencial transformador e que detém poder, tem de se passar por análise prévia para ser publicada, pois não deve se opor ao regime.

Na terceira estrofe o eu-lírico revela-se otimista e esperançoso e elenca os feitos que a ditadura militar provocou: “Digo adeus à ilusão/ mas não ao mundo. Mas não à vida,/ meu reduto e meu reino./ Do salário injusto,// da punição injusta, da humilhação, da tortura,/ do terror”. No último verso da estrofe o poema passa da primeira pessoa do singular para a primeira do plural: “retiramos algo e com ele construímos um artefato”, esse efeito conota a transformação de uma visão pessoal e íntima para inserir a voz de toda uma identidade nacional.

Por fim, o último momento traz apenas dois versos que são extremamente significativos: “um poema,/ uma bandeira”, pois coloca lado a lado duas formas de representação de poder, o poema que traz consigo a força das palavras, e a bandeira, que por sua vez, significou durante o regime militar um grande símbolo de resistência.

Contudo, Reis insiste em continuar a expor nossa ferida mais íntima, mas que nos acostumamos a conviver, e aceitar a dor. Entretanto, a leve indignação proposta pela voz poética vem sempre acompanhada de um otimismo sutil e presente, que o poema nos insinua a enxergar:

E
àqueles que chamaram agentes
aos amigos

um pesadelo

em sonho

a febre

o gelo

a nódoa numa ferida

Só depois o despertar

calvos

só depois a honra

perdida

o dia (Reis, 2017:65)

Pesadelo em sonho, febre e gelo não são suficientes para deixar de transformar «a nódoa numa ferida», entretanto, Reis nos demonstra que «só depois o despertar», ou seja, o enxergar o quotidiano ou a realidade dura que nos cerca e nos deplora, que tira a honra e a dignidade, é que torna-se possível o nascer do dia, de uma realidade, através da denúncia, do grito, do despertar do homem para si.

António Reis e Ferreira Gullar são dois poetas de países completamente diferentes, mas encontram-se num sentimento poético de indignação política e luta. Vale ressaltar que ao mesmo tempo em que a ditadura militar no Brasil estava a acontecer, a ditadura política em Portugal embora estivesse perto de ter fim, já estava solidificada na sociedade e esta encenava o drama social das consequências que foram deixadas em todos os campos que compunham o país. Temos, pois, duas vozes que embora tenham estilos poéticos diferentes, partilham da mesma denúncia social, política e humana.

2.3. Ligação japonesa: os Haikus.

Haikus são poemas pequenos inspirados na emoção do momento, na surpresa e na conexão com a natureza. A sua estrutura forma-se por três versos de 5, 7, 5 sílabas e o objetivo é fixar um foco constituído por uma imagem, momento ou

sentimento. Configuram uma ferramenta que permite a conexão do homem com ele mesmo, a partir de uma experiência de identificação.

Este conceito está diretamente relacionado com o que na poesia Octavio Paz chama do “indizível”. Em sua obra *Signos em Rotação*, Paz afirma que o poema deve provocar as palavras “a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos”, deve tentar “fazê-las dizer o indizível”. (Paz, 2006:52). Ou seja, os Haikus estabelecem-se nas entrelinhas, naquilo que se adivinha, mas que nem sempre está concretizado nas palavras. E ainda Paz nos complementa: “O pequeno haiku é um mundo de ressonâncias, ecos e correspondências.” (Paz, 2006:164). Correspondências estas que fazem parte do universal e liga a todos numa linha tênue e única.

Para a cultura japonesa, este sempre foi o canal de expressão e liberação emocional para que o sujeito, ao contemplar a natureza, encontre uma maneira de aceder e reconhecer as suas emoções. Não há uma regra específica, e sim o movimento para capturar uma imagem estática, um momento ou emoção, baseado na simplicidade. Geralmente é incluído uma referência à natureza, à estação em que nos encontramos e nos exige intimidade, consciência e liberdade emocional.

António Reis deixa clara a ligação japonesa em sua obra no texto que escreve sobre o artista japonês Hokusai, chamado “Apresentação de Hokusai e um novo triunfo da Guilde do Livre”, publicado em fevereiro de 1956 no jornal *Comércio do Porto*. (Este ensaio foi mencionado e comentado no Capítulo um deste trabalho.)

Reis colaborou com Paulo Rocha na tradução de 50 Haikus que foram publicados na editora Moraes, em 1970. Trabalho pelo qual, aliás, foi levado a retomar sua escrita poética, numa parte que posteriormente nunca foi publicada, ficando apenas os 100 *Poemas Quotidianos* da edição de 1967. Vale ressaltar que esta colaboração foi feita após a publicação dos *Poemas Quotidianos*, facto que sugere que Paulo Rocha enxergava nestes poemas vestígios que os ligam aos Haikus.

A forma elíptica e delicadamente trabalhada dos seus poemas bem como os temas que são tratados, a descrição das imagens e o efeito de humanização e percepção de situações que a princípio são banais na vida quotidiana, aproximam os dois universos poéticos. Esta delicadeza sutil que marca o trabalho conciso da produção dos poemas de Reis, confina cada palavra ao seu valor essencial. E sensações

como solidão, saudade, amor, angústia e melancolia não são apenas estados de alma passageiros, e sim uma expressão que rompe as fronteiras do que está escrito e do tempo histórico e social em que está inserido, e adotam um carácter universal.

O realismo que Reis reinventa em sua poética sugere uma espiritualidade quase que meditativa perante um quotidiano de massacre, ditadura e banalidade. Isto porque, como o próprio poeta afirma, «acredita que a arte é o triunfo sobre a matéria e que tudo é bom ao bom artista para exprimir a vida» (Reis, 1956:6). Ou seja, é a partir desta mesma realidade que a voz poética a reformula ao serviço da poesia baseado num “grito” que clama pela dignidade social, política e humana, formulando e colocando em cena, os detalhes de um quotidiano que não é visto.

Em Reis o que temos que estabelece interação com a proposta dos Haikus, surge, por exemplo, em três poemas que revelam emoções como amor a ser cultivado em detrimento da solidão e da angústia provocada pelo quotidiano:

Verás amor
verás que
o coração
não morre

que tanta comoção
atrás dele
corre (Reis, 2017:43)

E também:

Nem o amor
quer a solidão

E nós
entre a angústia
fizemos dela uma paisagem com ar
e som

e dor (Reis, 2017:104)

Esta solidão mantida pela melancolia da falta de tempo e liberdade que o sujeito sofre devido a uma rotina de opressão da sua autenticidade através do trabalho é suprimida através do contacto com o amor. E vale ressaltar que o amor na poética reisiana funciona como um instrumento de contato do homem com ele

mesmo a partir de um despertar que denuncia sua própria condição social, ou a falta dela. Portanto, através deste movimento o que é feito da angústia é uma «paisagem com ar», ou seja, uma transformação do eu através da natureza:

Nascem
flores
dos beijos
nos teus ombros

e abelhas

E sombras (Reis, 2017:70)

Devido a esta transformação, nasce um novo homem, um novo eu, um sujeito que através do contacto autêntico consigo mesmo e com a natureza – que revela a sua própria – a partir do momento em que pode possuir o tempo e usá-lo à sua vontade renova-se, humaniza-se. Este traço da obra de António Reis será mais explorado no capítulo três - tópico dos espaços – porque se relaciona com a configuração do que Eduardo Prado Coelho (1967) vai chamar de «espaço íntimo ou natural».

Capítulo 3 - Traços, espaços e intimidades

*"O poema nada faz para se impor.
Aí, porém, é que reside a sua terrível força."
Nuno Júdice⁹*

3.1 O poético cinematográfico – *Jaime, Trás-os-Montes e Ana*.

Se tivesse dito que o cinema de António Reis do coração lhe nascia, do olhar lhe brotava. Assim era. Por isso os seus filmes transfiguraram o real, dele partindo embora. O que deles fica não é, pois, a imagem fiel da realidade, mas a captação de algo que lhe é interior – o «espírito», apetece dizer.¹⁰

Este tópico busca estabelecer um diálogo entre a poética de António Reis e as temáticas que baseiam três de seus filmes: *Jaime* (1974), *Trás-os-Montes* (1976) e *Ana* (1984). No posfácio da edição de 2017 dos *Poemas Quotidianos*, Joaquim Sapinho, cineasta e ex-aluno de Reis afirma: «o seu cinema não continua a sua poesia. É outra forma de dor. Na poesia havia o amor, o casal e os filhos. Tudo isso desapareceu dos seus filmes. Mas o esquecimento, o abandono e a tristeza já lá estavam». (Sapinho, 2017:122).

A poesia de Reis é conduzida por uma voz em busca de amparo diante da rotina, um murmúrio abafado e conciso através do ruído que sobra devido ao esmagamento quotidiano

Sei que choras
muitas vezes
sozinha

e que lavas
o rosto

(ah onde
ando eu)

para a tua dor

⁹ JÚDICE, Nuno. *A Coerência da Solidão*. Público - 12 de Setembro de 1991, p. 27.

¹⁰ SILVA, Rodrigues da. *Um Adeus Português*. O Jornal – 13 de setembro de 1991, p. 31.

não ser minha (Reis, 2017:84)

Cinema e literatura ao mesmo tempo que confeccionam o pensamento, também constroem eventos narrativos que se disponibilizam à análise, ou seja, ambos são constituídos como ferramentas de produção de sentido, em forma e movimento:

Se tomarmos como exemplo um romance ou um poema, verificamos que as palavras tal como ocorrem na ficção podem ter o mesmo sentido que têm na não ficção – ora, o mesmo se passa com um filme. As imagens num filme, em termos absolutos, podem ter o mesmo sentido que têm fora do filme, num registo de não ficcionalidade. Conclui-se então que a literacia fílmica, tal como a literacia de obras literárias, passa por uma capacidade elementar de literacia dos elementos que compõem obras ficcionais – narrativas – a saber, palavras, sons, imagens. (Soares, 1991:31)

Embora a produção cinematográfica reisiana esteja articulada com a sua poesia, ao ponto de ser chamado de poeta-cineasta, o conteúdo a ser transmitido está desenvolvido em outra configuração, outra forma de dizer a “verdade”: «o cinema foi a única saída porque permitia dizer a verdade de outras coisas. A da comunidade e já não a do eu. O que liga todos os homens e já não apenas o que liga a família» (Sapinho, 2017:123).

O documentalismo presente nos seus filmes é de carácter duplamente ficcionado – documental e poético -, pois: «capta realmente o real – não o visível, mas o espírito dele. Arrisco: a alma». (Silva, 1991:31). O impulso documental serve como um “pretexto” para a realização da criação estética bem como para o frequente recurso à literatura, nomeadamente ao narrativo e ao poético como formas de expressão fílmica.

3.1.1 *Jaime*: «Um poema plástico e humano».

Jaime é um filme de 1974 que António Reis produziu em parceria com a sua esposa Margarida Cordeiro. Trata-se de um documentário em curta-metragem que retrata a rotina de Jaime Fernandes, um doente mental internado há 30 anos no Hospital Miguel Bombarda, de que Margarida era funcionária. Entretanto, este dia-a-

dia era cruzado de uma grande produção artística, pois Jaime fazia pinturas e desenhos autênticos, assim como ressalta o próprio realizador numa entrevista cedida a João César Monteiro:

“O Jaime tinha perfeita noção do espaço a ocupar pelo desenho ou pintura. Como estava limitado pelas pequenas dimensões do papel, muitas das suas *figuras-homens* têm braços caídos ou levantados, enquanto as *figuras-animais* têm a cauda caída. Portanto, as atitudes do desenho estão sempre em função de delimitação do papel, para a qual ele achava sempre uma solução plástica genial. É possível que também estejam ligadas a uma estereotipia emocional obsessiva e a arquétipos (...) Quanto à interpretação da simbologia das cores, ela está muito viciada e varia de sociedade para sociedade, conforme as culturas. E, por exemplo, o vermelho, no Jaime, não é passional e o preto não é luto. Ele pode encher uma grande superfície de negro e vermelho e depois mete uma dissonância de violeta. Ora, isto só está ao alcance dos grandes artistas e é um acto de consciência pictórica.”¹¹

O filme alterna as cenas entre os momentos do dia-a-dia de Jaime no hospital e a sua produção. Observa-se em seus desenhos a possibilidade de uma representação externa a partir da renúncia do eu em sociedade, como se a sua doença psicológica tivesse também retirado a sua “existência” e é preciso reinventar a vida, sobretudo a partir da arte, portanto, esta mesma arte utilizada como ferramenta de redescoberta da vida. Em diálogo com a poesia de Reis, a proposta *Jaime* baseia-se na concepção da arte - poesia a resgatar a dignidade humana, ou seja, um «modo de expressão artística para definir o humano» (Soares, 1991:31)

O objetivo de Reis consistia em documentar a existência de Jaime Fernandes partindo do princípio pelo respeito por um artista, antes de um doente mental. A gradual transformação de doente para pessoa e finalmente para artista permite-nos entender o processo de afastamento do registo documental.

Por conseguinte, a natureza poética do filme se opõe à sua natureza documental. Reis expõe o foco na doença como desumanização e na relação de Jaime com a arte como um processo de humanização. Portanto, Jaime é uma «decisão autoral poética». (Soares,1991)

¹¹ Entrevista de João César Monteiro a António Reis, publicada no **Cinéfilo**, n.º 29, págs. 23-32, de 20 de Abril de 1974, a propósito da estreia de "Jaime".

Os homens da poesia de Reis não são ignaros da sua condição, não precisam de um bardo que, de cima, lhes revele a verdade sobre a sua vida. Pelo contrário, como o próprio poeta, eles são donos de uma sabedoria sedimentada de muitas experiências de angústia, melancolia, alegrias breves, de segredos. São portadores de uma sabedoria milenar que lhes agudiza a consciência do presente e do futuro, logo do sofrimento.¹²

Esta dignidade da sabedoria utilizada pelo homem e que também reflete à sua volta – sobretudo nos objetos – vê-se também no modo como Reis busca revelar isto na valorização do espaço e dos objetos tais como estão fixados em sua poética:

A loiça os móveis
os cabides
ficaram com a palma
das tuas mãos

e o peso
dos teus vestidos

De mim
ai
só ficaram com a ausência
e os sentidos (Reis, 2017:97)

O cinema de Reis exige-nos uma concentração de toda sensibilidade. É a partir da rutura de fronteiras entre loucura e normalidade, que se define o que deve ser visto e ocupado pela nossa atenção: a beleza e a arte, que se inaugura independentemente das circunstâncias sociais pela «evocação do espírito das coisas, o espírito dos lugares, das pessoas». (Soares, 2009:196)

3.3.2 *Trás-os-Montes*: a luz da invisibilidade.

Trás-os-Montes é o segundo filme de António Reis e também corealizado com Margarida Cordeiro, produzido em 1976. Reis tinha decidido ir ao campo fazer

¹² MARQUES, Joana Emídio. *António Reis, um poeta maior há 50 anos esquecido*. Disponível em: <<https://observador.pt/2017/08/06/antonio-reis-um-poeta-maior-ha-50-anos-esquecido/>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

recolhas de poesia, da cultura popular portuguesa e da sua arquitetura como materiais para a produção fílmica. Este filme é um registo e resgate de um povo esquecido e movimenta-se pela ideia da autenticidade e da revelação da dignidade deste mesmo povo.

O filme é só aparentemente documental ou etnológico. Uma vez que aposta pouco na objetividade das câmeras e foca na «estética do pudor», dos sentidos escondidos, da relação íntima e poética entre as pessoas e a sua terra. Em 1969, sete anos antes do filme, Reis escreveu o poema “Trás-os-Montes”, publicado no *Boletim da Casa Guérin* dando sinal da ligação entre o seu cinema e a sua literatura, pela necessidade de uma forma de gravação da identidade deste lugar e do seu povo:

Vejo, outra vez,
As fotografias que tirei
Em Trás-os-Montes
Quase
Todas mentem.
Nenhuma dor intolerável delas ficou
Nenhuma esperança
Qualquer raiz [...]
Contemplei fragas e a amplidão deixei.
Vi queimar florestas e as razões oculto.
Ouvi cantar as aves e o cristal perdi. [...]
Como quem parte de uma sombra para um poema
E de uma folha
Guardada para a memória
Parte de imagens fluidas
Para uma província perdida (Reis, 1969:37-43)

O eu poético revela a impossibilidade de respeitar e preservar aquilo que é sagrado, como a terra, a cultura e a memória de um povo. Lamenta a perda, mas não a impossibilidade da criação estética. Denuncia a incapacidade de a fotografia demonstrar a verdade e o movimento, e uma vez que a fotografia não chega, chega a poesia filmada, já que esta província perdida é irreconhecível na mente do poeta.

A verdade procurada por Reis antes de ser mental, é poética, e é conduzida através do olhar de uma criança «através dos seus saltos, elipses, sustos, fios deconexos ou trilhos...» (Soares, 1991). A comunicação do filme para o espectador é estabelecida pela leitura do mundo infantil, o que nos é revelado é:

A escolha da beleza nas longas sombras projetadas nas estradas, a voz aguda de um pastor jovem a ecoar o estridente do assobio do comboio e a ferir o bege seco das searas moribundas, o girar do pilão, o girar do velho gramofone, o girar da colher dentro da água que ferve (Soares, 1991)

A memória surge como a coluna vertebral do filme, mas sofre a intervenção da imaginação, das lendas, dos mitos, em que a voz dos homens e da natureza viram uma só e o mundo é conhecido através dos sentidos. Portanto, o filme representa a revisitação mental de lugares, com uma tentativa de resgate do legítimo e genuíno. Por amor ao povo, à terra e à memória, a mesma justificativa que Reis utiliza para explicar o motivo das suas recolhas no Alentejo.

3.1.3 *Ana*: O silêncio da forma feminina.

Assim como *Jaime*, *Ana* é também um filme produzido com a participação de Margarida Cordeiro, em que a sua mãe faz o papel principal que é a própria Ana. Ana representa a força de uma mulher que serve a sua vida como base para a casa, família e aldeia – o filme passa-se em Trás-os-Montes – circunstâncias que se fundem em interdependência à volta desta personagem central.

Percebe-se também a fusão entre a realidade e a representação artística – por ser uma docuficção, ou seja, por contar a história real da vida de uma mulher através da representação artística. Elementos fundamentais que constituem o enredo estão ilustrados pelo silêncio que é um componente intrínseco da existência de Ana, pois sua força é visivelmente exercida através da sua ação, do intimismo, bem como de um caráter lírico e metafórico relacionado com a significação das estações do ano, o rio como ferramenta de travessia dos acontecimentos e o nascer e morrer do sol. Uma pequena sinopse do filme que traz estes elementos visuais e sensoriais que são de suma importância na compreensão do filme:

“Naqueles dias... A lenda do leite na casa sombria. Tempo interior. Quase silêncio. Luz. A natureza como imemorial casa exterior. Inverno. O sangue recolhido nas duas mãos, mãe Ana. (Três gerações: uma avó, um filho cientista que vive na cidade e passa férias na aldeia, duas crianças – neto e neta. Harmonia só quebrada com a morte de Ana...”¹³

Referindo-se à obra poética, Fernando J.B. Martinho (2017) afirma que à mulher “cabe um lugar muito especial nestes poemas. Na sua maioria, eles situam-se no espaço doméstico. E são as emoções, os sentimentos, os gestos dos membros do casal que conferem ao realismo de António Reis o seu carácter eminentemente intimista”. (p.13). Assim como no filme *Ana*. Com isto, no poema 82 lemos

Não é a tua mão
filha

que eu levo
na minha mão

é uma raiz

que eu planto
em mim mesmo (Reis, 2017:100)

O poema sugere através das mãos uma fusão entre o eu lírico e a sua filha. É praticamente intrínseco quando se trata de representação feminina na poesia de Reis este tom de mistério que é carregado pelo silêncio. Reis mais uma vez estimula o seu leitor a lidar com o mistério carregado de lirismo em que este poema nos envolve, pois, quase todos os seus poemas são elípticos e de uma linguagem simples mas muito bem trabalhada para desenhar este mistério que nos provoca.

Pode-se afirmar também que o jogo feito entre cinema, poesia e vida na obra de Reis está muito bem construído uma vez que parece que o poeta está o tempo inteiro

¹³ Link: <http://antonioreis.blogspot.com/2007/12/162-ficha-ana.html>

a se movimentar neste sentido ao refletir sobre o fazer literário – e artístico – dotado de uma grande consciência literária.

3.2 Traços poéticos – O silêncio que denuncia, presença feminina, obsessão pela imobilidade, o tempo e a liberdade da morte.

Os poemas escritos entre 1952 e 1962 situam-se dentro de uma orientação realista com forte implantação junto dos poetas da geração de 50. Os poetas dessa tendência fazem parte de uma segunda geração neorrealista que se afirmam não somente na indignação política da época e resistência cultural, mas também a partir de outros temas como o sonho e o real, o desencanto, a dignidade ausente.

António Reis insere-se neste contexto em 1957 a partir da publicação dos *Poemas Quotidianos*. Poemas estes carregados de um «lirismo sóbrio, elíptico, que desconfia dos excessos verbais e que evita toda a ênfase retórica»¹⁴. Uma poética que se reduz àquilo que é essencial, existente numa subtil arte da sugestão pela qual exige delicadamente a participação ativa do leitor em seus versos «naturalmente antropológicos» (Listopad, 1991:6).

De acordo com o texto de Rui Costa sobre estes poemas: «Os poemas quotidianos não só captam o ar dos tempos, olhando pela janela as ruas da cidade, como são eles mesmos parte integrante desse estado de sobrevivência».¹⁵ Para ilustrar esta sugestão da poesia como um instrumento de sobrevivência diante da banalidade quotidiana e também esclarecer-nos em que consiste o que Reis chama de quotidiano, vejamos o poema 9:

Poemas quotidianos

como o sol
como a noite

como a vontade de comer

¹⁴ Comentário de abertura do Dossier sobre a morte de António Reis. Jornal das Letras, 1991.

¹⁵ COSTA, Rui. *Poemas Quotidianos*. Disponível em: <<http://universosdesfeitos-insonia.blogspot.com/2017/07/poemas-quotidianos.html>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

e o sono

como as preocupações
e o amor

e porque saio à rua
e trabalho
diariamente (Reis, 2017:27)

Reis logo no início do livro explica-nos o significado deste quotidiano que não é nada mais do que a própria vida e as situações simples que a compõem. E a poesia é o que alimenta e resgata a dignidade desta esfera de sobrevivência aterrada pela banalidade. Ou seja, os poemas quotidianos revelam a beleza escondida da própria existência e dos pequenos momentos do dia-a-dia que a constroem. Dotado de uma escrita elíptica e simples e devido ao contexto em que escreveu, Reis é considerado um poeta da segunda fase do neorrealismo. Em contrapartida, o poeta revela-nos um neorrealismo próprio, original e sutilmente coberto por um lirismo que ao mesmo tempo que nos remete ao romantismo, não lhe pertence.

A princípio, considera-se que a palavra quotidiano imediatamente nos concede uma ideia de rotina, dia-a-dia, algo palpável e vivido por todos, de forma objetiva e concreta: “O quotidiano, o insignificante, o homem comum, a vida vivida hora a hora: isto constitui a preocupação obsessiva do poeta” (Coelho, 2017:17) e não obstante a poética de Reis nos convida a um outro olhar. A poesia e a vida, intimamente interligados, mas pondo em serviço da poesia este quotidiano que a princípio traz imagens simples, sobretudo no sentido de questionamento e ressignificação do próprio cotidiano, uma vez que

“O que é o cotidiano? Quem o vive? Quem o conhece? Onde se encontra? Em todo o lado e em parte alguma. O que precisamente caracteriza o quotidiano é não ser localizável num determinado nível ou área de existência (...). O quotidiano é o gesto sem futuro, a conversa inútil, a claridade breve dum sorriso. Vivemos o quotidiano sem o sentirmos e só da sua presença tomamos consciência quando o vivemos como tédio e fadiga.” (Coelho, 1967:17).

Ao ler com profundidade e atenção o seu projeto literário logo percebe-se que existe algo ali que vai muito além da inicial representação do real e sim 100 poemas que foram muito bem trabalhados e desenvolvem um estilo único pelo qual o poeta põe em cena a vida cotidiana. Um quotidiano de todos e sobretudo da poesia. Ao serviço da poesia. Um exemplo deste gosto pelo conciso é um poema que faz alusão à emigração:

Partem todos

o abandono os leva
um barco
o medo

Quando voltam
para nenhum de nós
é um segredo (Reis, 2017:59)

E é com estes “pequenos” acontecimentos que Reis formula o seu quotidiano e a poesia inserida nele. «Um feriado, uma pausa no ramerrão e no tédio de empregado de escritório, é um prazer que não se perde, estendido, sem cuidados, num banco de jardim, vendo as crianças entregues aos seus jogos e os navios que passam e em que se imagina partindo para outros lugares».¹⁶

Ainda sobre a simplicidade propositadamente trabalhada dos poemas de Reis, Martinho logo no prefácio da edição de 2017 nos alerta que: “Convirá lembrar que até o mais simples, despojado, dos poetas não deixa de ser um poeta informado, com clara autoconsciência literária e sabedor de que se integra numa tradição” (Martinho, 2017:9). E esta simplicidade apoiada a uma tradição muito bem construída escolhe emergir através do tema do quotidiano

Não porque este transporte uma maior verdade, mas porque esse quotidiano é apenas aparência, ilusão, em última instância é o caminho para o mundo que se esconde, não menos cruel, não menos desumano,

¹⁶ MARQUES, Joana Emídio. *António Reis, um poeta maior há 50 anos esquecido*. Disponível em: <<https://observador.pt/2017/08/06/antonio-reis-um-poeta-maior-ha-50-anos-esquecido/>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

mas onde brilha qualquer coisa de sagrado. Não há nesta poesia beatitude, purificação, não há utopias, nem luta de classes.¹⁷

É com um tom um pouco menos contido que o habitual, no meio das privações a que nada escapa, do necessário ao supérfluo, o desejo de uma partilha total na amizade, e no espaço que possui o privilégio na cidade – o café – que Reis faz o elogio ao companheirismo, à partilha, nem que seja de um maço de cigarros, como sucede no poema 20:

Já deitado
e pensando no escuro amigos
há um poema de café
que quero escrever ainda

o poema do maço de cigarros
aberto sobre a mesa
e à discrição
(Reis, 2017:38).

Portanto fica claro que Reis nos traz nestes poemas uma outra proposta de quotidiano, representada neste poema sobretudo pelo treinamento do olhar, da interação com o outro e da observação do trivial. Entretanto, a poesia quotidiana de Reis assume um cansaço da rotina. Portanto, não nos deixemos cair na armadilha simplificadora da palavra “quotidiano”

Cada verso abre múltiplas significações, cada gesto banal descrito é apenas o início de um espanto que nos vai conduzir a terríveis indagações, a imagens prenhes de novas imagens, que tão depressa se abrem ante os nossos olhos como se subtraem deixando-nos apenas a certeza de que é preciso ficar muito tempo naquele labirinto para aceder aos pequenos

¹⁷ MARQUES, Joana Emídio. *António Reis, um poeta maior há 50 anos esquecido*. Disponível em: <<https://observador.pt/2017/08/06/antonio-reis-um-poeta-maior-ha-50-anos-esquecido/>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

milagres que nele se escondem. Cada poema é um fragmento cuja força íntima nos deixa obrigatoriamente despidos de referencialidades fáceis.¹⁸

A partir da pesquisa para a realização deste trabalho, foram identificados cinco traços temáticos que também são guias de análise e leitura para reflexão acerca do trajeto poético de António Reis: 1. Silêncio e denúncia, 2. Presença do feminino, 3. Imobilidade, 4. Tempo, 5. Liberdade e morte, e que a seguir estão discutidos em cinco subtópicos que fazem parte do desenvolvimento deste estudo em busca de um inicial mapeamento da poética do autor.

É nestes pequenos milagres do dia-a-dia a partir da simplicidade forte e detida de Reis e da necessidade permanente de atribuir um significado profundo a tudo (objetos, pessoas, momentos) a partir da nomeação e do respeito pelo espaço ocupado por cada um, que o poeta nos convida para esta experiência no poema 23: «Eu não voo/ ando/ quero que me oiçam». E para já, vamos ouvir este silêncio gritante que nos corta no mais íntimo apelo à dignidade humana.

3.1.1 O silêncio que denuncia

Toda poética de António Reis nasce do silêncio. Pois é a partir deste silêncio cortante e perturbador que a força da palavra se cristaliza. Segundo Prado Coelho, no prefácio da edição de 1967 dos *Poemas Quotidianos* Reis «é um poeta para quem a poesia nada tem de privilégio: é apenas aquele mínimo que permite existir, sobreviver, com esperança e dignidade. E por isso a sua poesia quase não chega a aparecer, a ser, quase se reduz a um murmurar sem voz». (Coelho, 1967:13).

Ao emergir a palavra poética, corta-se o silêncio resignado que é mantido através da exploração quotidiana. Um silêncio que incomoda e exatamente por esta razão tem de ser rompido pela força poética, mas que por outro lado permite ao homem a revelação daquilo que o incomoda:

¹⁸ MARQUES, Joana Emídio. *António Reis, um poeta maior há 50 anos esquecido*. Disponível em: <<https://observador.pt/2017/08/06/antonio-reis-um-poeta-maior-ha-50-anos-esquecido/>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

E as palavras

o que são

de
quem
são

de livros
quotidianas
mudas

As palavras que
se erguemos os olhos
matizadas
ou livres

já no ar
pousam

e levantam (Reis, 2017:94)

A princípio as vozes aparecem quase emudecidas numa comunicação entre o
sujeito e a voz poética

Chamaste António

e eu não senti
não tem som
o nome
se outra voz ouvi

Que tenho

Estou longe
e estou perto de ti (Reis, 2017:81)

Mas logo a seguir aparece a necessidade da fala, do grito, para que nasça a
denúncia, emergida pelo sujeito poético e representada pelos objetos:

Amor

Comer
em silêncio
não

o gosto
do desgosto

não

Amor
o sal
nem sempre é doce
certo
quente

Ah
Um
som
qualquer

na toalha branca

no vinho na água

na colher (Reis, 2017:83)

A voz da denúncia aparece de forma irrecusável e nasce da relação com a cidade. Podemos chamar uma parte da poesia reisiana de poesia urbana assim como grande parte dos seus contemporâneos. Para J.B. Martinho: «A sua relação com a cidade é, no entanto, uma relação ambivalente. Ama-a, não pela sua dimensão, mas pelo seu carácter, pela sua naturalidade e ausência de qualquer nimbo de mistério, embora não deixem de o desgostar as «imperfeições e mágoas» que nela sofre.» (Martinho, 1991:7)

Na cidade onde envelheço
não há brisa
há vento

A brisa é para o amor
e para os cabelos

Na cidade onde envelheço
a roupa tem de secar
durante a noite

os operários levantam-se cedo

e o seu amor é simples
e no trabalho (Reis, 2017:29)

É a partir da sinonímia imperfeita de «brisa» e «vento» e da conotação poética e prosaica de um e outro termo, a chamada de atenção para a extrema penúria em que vivem, na cidade onde o sujeito assiste ao seu envelhecimento, os que trabalham,

sem terem uma muda de «roupa». Neste cenário, a tristeza e o tédio quotidianos que a liberdade democrática destes dias imprime no coração daqueles que não se conformam com uma vida reduzida à arte de produzir para satisfazer os apetites de consumo.

Esta lírica da sutileza realiza a denúncia de um ambiente opressivo que se vivia no Portugal de Salazar. E nos complementa Martinho: «Os textos falam de gente que passaja, vira, tinge a roupa, ou a deixa depois de lavar, a enxugar de noite, para a vestir de novo de manhã quando vai para o trabalho. Tudo isto numa linguagem simples, de “poucas palavras” (...) uma simplicidade construída» (Martinho, 2017:9).

Para exemplificar este tema, o poema 44 é de suma relevância. O poeta não põe título em seus textos, tendo eles enumerados de 1 a 100. Vejamos o poema 44:

Não esqueço dos mortos

Não esqueço os heróis

Não esqueço
o luto
das famílias

todos silenciosos

Denuncio
publicamente
a nossa covardia

e quem mente. (Reis, 2017:62)

A voz poética retoma um heroísmo ancestral dos mortos e genuinamente dos heróis, dos que fizeram e agiram pelo “bem” e já se foram. E complementa com a dor silenciosa do luto das famílias que os perderam e explicitamente denuncia: a nós e a ele próprio, em tom público, ou seja, para todos saberem, de forma visível – num contexto de invisibilidade e silêncio – a nossa covardia e também nossa, a mentira. «Quando não é o mesmo, perante a necessidade sentida de não esquecer os que tombaram na luta contra a injustiça, a denúncia pública da cobardia coletiva.» (Martinho, 1991)

Já o poema 60 traz uma ilustração deste ato de denúncia ao sugerir um caso homoafetivo entre dois soldados “Dois soldados / passam / de mãos dadas” e o poeta coloca em ênfase durante todo o texto a imagem da ronda a procurá-los, caçá-los “como cães” formando assim um jogo de espelhamento entre as duas rondas: a do casal e a da ditadura, uma fuga e uma busca, a liberdade e a repressão.

E, entretanto, o poema termina melancolicamente – contraindo a forma misteriosa pela qual Reis costuma fechá-los – com os versos: «A ronda / não tardará / a alcançá-los». (Reis, 2017:78). O caso da homofobia prevalecente na época, relativamente a dois soldados que passam e que ao mesmo tempo que são oprimidos pela sua sexualidade, são também opressores, pois são soldados.

Independente da realidade social, o realismo aqui em causa é das emoções que configuram o humano a partir da sua experiência com a banalidade. «A conformada resignação dominante é, uma vez por outra, interrompida, e então surge a indignação, a acusação» (Martinho, 2017:13), denotando um olhar inconformado com a situação em que se encontram.

Reis revela a sua denúncia não somente com um caráter político, mas um olhar crítico sobre o mundo no geral: a ditadura, a miséria, o vazio. De forma sutil, mas complexa as pessoas que são representadas não compõem um social específico:

O “povo” representado por Reis não é coletivo. É individual, interior, ambíguo, obscuro. Os ângulos da sua visão poética são excêntricos, como mais tarde foram os planos no cinema que criou. Por isso, aquilo que nele se acha “Real” é, por natureza, incompreensível na sua totalidade e, certamente, nunca redutível às formas estéticas que as ideologias políticas do tempo impunham. A crueldade do mundo mostra-se não apenas no dia a dia de miséria e vergonha, mas também na crueldade de tudo o que escapa aos nossos olhos, à nossa sabedoria. Reis trabalhava com imagens e tempos heterogêneos, com reminiscência e memórias de impressões fugidias que não podiam [...] servir como mero cabide para os fantasmas de uma época¹⁹

¹⁹ MARQUES, Joana Emídio. *António Reis, um poeta maior há 50 anos esquecido*. Disponível em: <<https://observador.pt/2017/08/06/antonio-reis-um-poeta-maior-ha-50-anos-esquecido/>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

A sobriedade, a contenção da escrita poética de António Reis, a recusa de se servir de proclamações mais ostensivas de denúncia de um estado de coisas injusto, não significam, de modo algum, que no registo magoado, melancólico dos seus poemas se não possa perceber o estremecimento provocado no seu íntimo pelos desequilíbrios existentes na sociedade.

De acordo com Ramos Rosa: “o poeta nunca pode «servir». Ortodoxia e poesia são incompatíveis. Mesmo servindo, não serve; militante embora. É, sobretudo, a poesia que ele serve, se é poeta. E só desse modo serve a humanidade. Neste sentido, toda poesia é militante.” (Rosa, 1962:30) Porque «a poesia, inserindo-se na história, a transcende e, transcendendo-se ainda é história, pois que, em última análise, a história não é mera sucessão de factos, mas criação de momentos únicos, um recomeçar constante» (Rosa, 1962:31).

Depois das 7
as montras são mais íntimas

A vergonha de não comprar
não existe
e a tristeza de não ter
é só nossa

E a luz
torna mais belo
e mais útil
cada objecto (Reis, 2017:29)

Segundo Martinho, este poema «é o retrato delicado da pobreza envergonhada dos casais que se não podem permitir o supérfluo, acrescentar o «ter» à dignidade do ser. Não é, porém, este último o tom dominante na poesia de António Reis, que raramente faz uso de tal veemência acusatória, preferindo-lhe antes, como vimos, o registo recatado dos efeitos de uma situação injusta sobre o quotidiano de «heróis» apagados que dificilmente acendem aos mais modestos níveis do «ter». (Martinho 1991:7)

É a discreta devassa à intimidade das famílias modestas, que mal atingem o nível da estrita subsistência, a atenta observação da difícil manutenção de uma imagem de dignidade por parte dos que operam milagres de transformação a partir do mesmo

mas que não conseguem evitar o «atraso» no pagamento de uma pequena quotização,
em

Hei de entrar nas casas
Também

como o silêncio

A ver os retratos dos mortos
e as paredes
um bombeiro um menino

A ver as monogramas bordados nos lençóis

os vestidos virados
os vestidos tingidos
os diplomas de honra
as redomas

E a caderneta de Socorros Mútuos
e Fúnebres

em atraso (Reis, 2017:35)

A poesia de Reis diferencia-se do que estava a ser produzido em sua época, pois

o seu intimismo, a inspiração individualista do poema, a escolha deliberada de uma linguagem elementar que os versos curtos, as estrofes rarefeitas de dois ou três versos e raramente mais do que isso, a ausência do lirismo de pompa e circunstância que dava o tom “à poesia de combate”, são os traços essenciais de uma escrita original, em que se prenuncia a reação à retórica e ao discursivismo que será a tônica da jovem poesia da década de 60, se pensarmos no “companheirismo” então reinante, soa quase como um manifesto(...) (Júdice, 1991:27)

Um manifesto, ou uma poética engajada a revelar o mais íntimo dos nossos constrangimentos, vergonhas, mas que estão latentes nos pequenos detalhes do nosso dia-a-dia.

3.1.2 A presença do feminino.

A voz poética dos *Poemas Quotidianos* é a de alguém que é igual aos outros e não se separa da humanidade. Pois também possui «a saudade nos sentidos» e como os outros, experimentou diversas emoções e passou por muitos momentos.

Entretanto, reconhece algo que dá um outro sentido à sua vida: o feminino. E é a mulher e os amigos que trazem este significado.

A ideia do “íntimo”, na primeira parte do livro, assume a forma feminina e aparece num dos mais belos poemas do livro, em que revela a condição do casal dentro de um contexto de amor conjugal, configurado com profunda força expressiva, mas por um meio de simplicidade e delicadeza que transparece esta intimidade partilhada:

Sei
ao chegar à casa
qual de nós
voltou primeiro do emprego

tu
se o ar é fresco

eu
se deixo de respirar
súbitamente (Reis, 2017:44)

O realismo intimista de António Reis fixa-se essencialmente no que J.B. Martinho vai chamar de «pequenos dramas e [...] alegrias discretas» baseados numa vida conjugal. É uma poesia em que tudo configura-se à volta de um «eu», de um «tu» e do «nós» que constroem um espaço de comunhão, partilha a cumplicidade entre o «eu» e o «tu». A comoção, o movimento lírico salta, para o sujeito poético, não através de grandes acontecimentos, mas sim da redução daquilo que há de mais simples numa vida em comum, como por exemplo, a contemplação da nudez:

Fujo da memória
Oiço os teus conselhos
se piso o chão descalço
(era adolescente)

Oiço pedir água
troco

E o teu ventre
polido
de novo me arrepiava (Reis, 2017:23)

Bem como a descoberta de mais uma ruga no rosto da amada: “Na mágoa dos dias/ amor/ nasce-te uma ruga// mesmo de alegria” (Reis, 2017:47). Ou de uma malha caída nas meias de nylon: “Teia de nylon/ desfeita/ um golpe branco/ a malha/ caída das tuas meias” (Reis, 2017:79). A consciência profunda do real conhecimento do outro: “Enquanto estudo/ oiço-te na cozinha/ sei o que fazes/ o que pensas/ sentes” (Reis, 2017:75). Estes poemas comprovam que a representação feminina tem uma presença constante nos poemas reisianos:

Mulheres dentro de geografias íntimas, onde as mãos, os corpos deitados, a respiração, as tarefas domésticas anulam o tempo através da força, da sua presença no espaço. Elas as senhoras do labirinto, as detentoras de uma sabedoria ancestral, o que elas calam é inverificável e serve ao poeta para nos dizer dos mistérios e assombros da condição humana.²⁰

Embora pareça, a constante presença feminina na obra de Reis não era baseada por um valor ideológico ou político – feminista – mas sim uma necessidade de respeitar a dignidade da existência das coisas e das pessoas, através dos nomes e da presença:

Tenho nome

nome

Tem nome um tecido
um objecto
o vento

Oh murmúrio
de lábios juntos
no tempo que me esconde (Reis, 2017:101)

A mulher é desenhada no universo poético de Reis e ao mesmo tempo constrói um mistério muito próprio, embora *quotidiano*, como podemos observar nos poemas 53 e 64. Este último traz um elemento também frequente nestes poemas: o silêncio. O

²⁰ MARQUES, Joana Emídio. *António Reis, um poeta maior há 50 anos esquecido*. Disponível em: <<https://observador.pt/2017/08/06/antonio-reis-um-poeta-maior-ha-50-anos-esquecido/>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

eu lírico fecha o texto reforçando a ideia de mistério acerca do feminino: “É verdade que/ suspiras// mas// nunca me disseste/ que eras água» (Reis, 2017:82).

Para Martinho estes poemas ilustram um “lirismo vivido, lirismo da experiência, não restringindo o conceito de experiência ao «sentido psicológico e biográfico», antes alargando-o, de forma a incluir, de acordo com a conceção husserliana, «todos os processos da consciência (percepção, representação, conhecimento, imaginação...)» (Martinho, 1991:7)

3.2.3 O tempo

Segundo Eduardo Prado Coelho, no prefácio da edição dos *Poemas Quotidianos* de 1967, o tempo nos poemas de António Reis funciona como um «espaço de passividade, onde nada se faz para reagir ao ter de fazer do trabalho quotidiano. Saboreia-se o tempo, reduzindo-o ao valor de um objeto. Ou seja, nenhum tempo se tem, porque o tempo só existe na nossa capacidade de agir.» (Coelho, 1967:20). É nas pequenas oportunidades do dia-a-dia em que esse tempo permite-se ser desfrutado:

Só o barbeiro
julga que adormeço

saboreio
o tempo

Sigo as bicadas
a desenharem-se no pescoço
a sombra das orelhas

rio com as cócegas
vejo
como na infância
a mão pousando a tesoura em forma de A

oiço falar de jogos

E adormeço (Reis, 2017:114)

Evoca-se a memória infantil, como uma espécie de momento em que se detém o tempo, porque saboreá-lo, hoje, é raro, pois o tempo é coisificado, reduzido, usado

para a produção, para o trabalho, e o pouco que se tem, deve-se poupar, embora não seja usado para o que se deseja, devido à falta de liberdade para o desenvolvimento da autenticidade e criação do homem:

É domingo hoje
mas nós não saímos

é o único dia
que não repetimos

e que dura menos

mas põe o teu rouge
que eu mudo a camisa

não como quem
de ilusão precisa

tomaremos chá
leremos um pouco

e iremos à varanda
absortos (Reis, 2017:73)

Entretanto, logo o primeiro poema do livro já nos alerta para esta falta de tempo que é mantida através do silêncio que não é quebrado, embora o eu poético deixe esta opção

Deu meia-noite
és livre
os guardas olham as montras

vêm o preço dos coturnos
e dos lenços

não mais se lembrarão de ti

só se o luar nascer
ou a manhã

ou se gritares (Reis, 2017:19)

De acordo com Prado Coelho esta liberdade justifica-se «porque pode agora possuir o tempo, modelá-lo à sua vontade, gastá-lo como entender, sem estar submetido a ritmos estereotipados. Porque a liberdade da noite é ilusória, não é a liberdade criativa do poder fazer, é apenas abrigo, refúgio contra o tempo de alienação» (Coelho, 1967:19) uma vez que «só na cama o tempo ainda é meu como a palavra» (Reis, 2017) e daí nasce a necessidade de imobilidade e paralisação das coisas/momentos.

3.2.4 Obsessão pela imobilidade

O binômio imagem e forma acompanha todo o percurso de poemas. Esta dupla é configurada nos poemas com um dos traços principais de leitura da poética do autor: a obsessão pela imobilidade. Uma imobilidade caracterizada pela descrição e silêncio, em prol do silêncio. Uma cumplicidade entre o descritivo e o narrativo, e em alguns poemas torna-se visível a sua alusão cinematográfica

“(...) um dos elementos fundamentais do mundo poético de António Reis: a obsessão pela imobilidade. É preciso deter as coisas, fixa-las, emoldura-las. É preciso que desse afundamento no vazio que é o quotidiano fiquem imagens muito nítidas do que foram os rostos e as coisas. Muitos poemas de António Reis são enumerações de objetos, porque é nomeando-os que o poeta os completa, recupera e cristaliza. No interior da casa, não há propriamente atividade, mas apenas intemporalidade.” (Coelho, 1967:10-11).

Esta obsessão pela fixação das coisas funciona como uma esperança de lembrar daquilo que foi bom diante do vazio quotidiano. Para Prado Coelho: «A impressão de coisa simples que o poeta quer que o leitor colha dos seus poemas não significa que não recorra frequentemente a uma figura como a imagem (...) a palavra imagem irrompe muitas vezes no tecido textual» (Coelho, 1967:22)

O elétrico chegou

e cada passageiro
alheio à janela
um retrato a óleo
para mim ficou (Reis, 2017:112)

Os poemas possuem fechos inesperados dotados de uma carga enigmática que é composta por uma mágoa ou melancolia que são uma espécie de consequência do que fica após o dia-a-dia exangue:

Adormeces
com a mão
sobre os teus seios

como quem
protege
o coração

Velada a meio

os próprios dedos
sem desejos
dormem (Reis, 2017:71)

Segundo Prado Coelho, “O início dos poemas mostra-nos que há sempre algo antes que já era poema (e que funciona como inspiração para o poeta), mas ainda não é a palavra, e que o poema é somente um modo de concretizar e objetivar, por alguns instantes, essa tensão intolerável criada por uma imobilidade muito profunda. A poesia tem, portanto, um papel bem definido: criar (ou manter) imobilidade. Ou ainda: a poesia é uma formação de não gritar. E não pensemos que tal imobilidade anula os gestos: transforma-os em gestos parados, carrega-os de sonambulismo, desenha-os com límpida serenidade» (Coelho, 1967:22). Serenidade esta que é perfeitamente demonstrada pelo poema 84:

O meu repouso és tu

ao fim da tarde

enquanto secas o cabelo
e te penteias
com o sossego de uma asa

e as janelas brilham
como salinas
suspensas (Reis, 2017:102).

A representação da imagem e da forma é bem marcada pelo desejo de cristalização do eu poético que descreve alguém simplesmente debruçada na vidraça a olhar a chuva metaforizada pelas «linhas de prata». Há no poema 31 a mesma obsessão pelo imóvel – fato curioso para também um cineasta que trabalha com ação e movimento – vejamos

Enquanto
em
silêncio
tu
ponteias

escrevo
no tempo
o teu retrato

Que gosto
saboreias

alguma lágrima
um parto (Reis, 2017:49).

Neste caso o interessante é que além de nitidamente sugerir o “congelamento” de uma imagem, o sujeito poético deixa igualmente claro que está a fazer isto com os versos «escrevo/ no tempo/ o teu retrato” uma vez que a ação de “escrever no tempo» já denota a ideia de fixação de algo para o eterno.

E para finalizar este tópico sobre a imobilidade, no poema 32 o eu poético faz a descrição imóvel de uma imagem, vinculada a sua forma: «Olhas tu a chuva / e são linhas de prata / agulhas compridas / picando / a vidraça / porque / te / debruças» (Reis, 2017:50). É nitidamente o congelamento de um cenário, nomeadamente, da chuva, em prol da beleza poética do instante.

3.2.5 Liberdade da morte

Prado Coelho esclarece-nos que o dilema da liberdade e morte «desenha-se através de um movimento consciente: a partir da imobilidade, - poesia de alienação – a liberdade significava morte. Negação do dinamismo criador e construtivo da vida. Poesia de alienação é, portanto, aquela em que a poesia e a morte convergem num só espaço de existência, conservando a vida vivida como morte da liberdade tornando-se a poesia (não vivida) como liberdade *para a morte*» (Coelho, 1967:23)

É na piedade
dizem
que tudo nasce

eu prefiro
o amor

onde ela cabe

e morre (Reis, 2017:67)

A liberdade está condicionada ao direito de gritar, de revelar o incômodo, do amor como forma de revolução. Esta modulação de amor que está baseado na denúncia, em que a «piedade», a angústia e a melancolia desfazem-se. Por outro lado, a morte é também um caminho para a liberdade do homem, caso ele não seja livre em suas escolhas e na manifestação autêntica para com a vida.

3.3 Espaços de comoção: externo, interno e íntimo-natural.

O fio condutor que costura os 100 poemas quotidianos e os temas que eles abordam costuram-se em três espaços distintos, que durante o caminho do livro, entrelaçam-se. São eles o espaço externo, o espaço interno e o espaço íntimo-natural. O espaço externo configura-se na casa, na cidade, na observação quotidiana dos acontecimentos e até dos objetos que compõem este cenário.

O resultado deste treinamento do olhar externo entre o Ser, objetos e espaços externos que desenvolve uma comunhão formulam o espaço interior, baseado pela comoção do que é visto, analisado e refletido. De acordo com Rodrigues da Silva, «o espaço interior é o espírito/alma» (Silva, 1991:31). É, portanto, um espaço poético de comoção.

Por conseguinte, teremos a partir da relação entre o espaço exterior e o espaço interno a revelação do espaço íntimo ou natural. Este espaço resulta da experiência profunda do conhecimento promovido pelo espaço externo e por consequência, do autoconhecimento oferecido pelo espaço interno. Através desta espécie de epifania, o sujeito poético cria dentro do espaço íntimo, o espaço natural, em que ele percebe que consegue recuperar a sua autenticidade, liberdade e criação artística pelo contacto com o silêncio, a natureza e o tempo. Portanto, a recuperação da sua dignidade humana. Exploreemos estes espaços.

O espaço externo define o quotidiano rotineiro como a vida, a existência, as necessidades básicas como comer e dormir, a confecção do amor, o dia e a noite, simples assim. Mas intimamente trabalhados, minuciosos, poéticos. Vividos por um homem comum, pelo essencialmente comum, com cenas do dia-a-dia. E todo esse conteúdo serviu para desenvolver um estilo singular e próprio do poeta.

O poeta entra nas casas, demonstra as fraquezas, os pontos fracos, as pequenas vergonhas que nos atingem, revela a denúncia. Entretanto, põe-se num lugar de comunhão, de partilha destas preocupações:

Hei-de entrar nas casas
também
como o luar

A ver as faltas de roupa interior
e de cama

os rostos preocupados
com os avisos da luz e da água

com a máquina de petróleo apagada
jornais nas paredes
e um pássaro na varanda

a cantar
ao lado de uma flor (Reis, 2017:36)

Segundo Martinho, «um procedimento recorrente na lírica de António Reis é a colocação do concreto e do abstrato no mesmo plano» (Martinho, 1991:7). Esta ideia é o princípio da relação do espaço externo com o espaço interior. Para o eu lírico dos *Poemas Quotidianos*, o mundo exterior não está separado do homem que o observa, pois é a partir dele que o sujeito sensível constrói o seu espaço interior. Sobre este movimento, António Ramos Rosa nos complementa:

A poesia continua, sob o mesmo signo, a ser um lugar dessa aventura e desse debate espiritual, que é porventura o maior e o mais significativo do nosso tempo. É o homem que a si mesmo se pretende encontrar e para isso não receia arriscar a razão e a própria vida (Rosa, 1962:21-22)

É possível sugerir que Reis seja um poeta materialista. Os objetos ocupam um lugar fundamental, pois é a partir deles que o quotidiano é desenhado, movimento e refletido. Através da interação com os objetos, o sujeito poético cria forma, sentido e harmonia em seu mundo. Este materialismo, de acordo com Prado Coelho, serve para «definir o homem por aquele mínimo que permite não excluir da definição nenhum homem nem absolutamente nada do que qualquer homem possa vir a ser. Isto é, definir o homem como necessidade» (Coelho, 1967:25).

Ou seja, os objetos existem para negar um tipo de homem e revelar a autenticidade em si mesma. Em contrapartida, estes objetos possuem uma dupla significação nesta poética: a revelação do Ser, «o mundo está em nós e nós no mundo» (Coelho, 1976:25), mas também a oposição entre o Ser e o objeto. «A fusão entre o sujeito e o objeto é tirar toda a distância entre o poeta e o mundo». (idem) Só que, entretanto, os objetos «incomodam, falham, desiludem, irritam» (idem):

Outra manhã
de olhos vermelhos
e água gelada

de garganta ao espelho

e de gillette
arrastada (Reis, 2017:111)

Ora, nos objetos há passividade, neutralidade. As coisas existem e revelam a nossa existência ou ausência. A voz poética movimenta-se neste contexto exterior com um olhar comovido que revela a interiorização:

Chega a ter gosto
a chuva
vista dos cafés

caindo sobre as estátuas
e a nostalgia

chega a ser morna

com fumo e álcool
na garganta

Até os homens passarem
junto aos vidros

reais
molhados

sem emoções instruídas

pensando em remédios
e prestações

grisalhos
sem serem velhos

e falando só
sem serem loucos (Reis, 2017:34)

Através da relação com as formas, o espaço interior sustenta-se pela pulsação da vida – revelada por elas. Uma vez que «as formas são difíceis e não admitem as traições mesquinhas dos homens, devolvem-nos tudo o que somos, sem que adiante desculparmo-nos ou culpabilizarmo-nos» (Expresso, 1991). O nascimento do espaço íntimo acontece a partir do momento em que as coisas se desfazem da sua simples condição e incorporam-se ao eu lírico.

Os poemas 21 e 22 constituem uma dupla entre os 100 poemas que se alinham dentro do livro como guias de leitura para a organização feita pelo poeta e consequentemente a manutenção da ideia dos espaços. Neste sentido, o poema 21, ao revelar o espaço interior sugere ao leitor uma leitura mais cuidadosa e profunda:

Um espaço interior
criei
nestes poemas

onde estalam os móveis
e os sentidos

onde as ideias
a meia-luz
respiram

e a vida
as imagens
não se reflectem
só
nos vidros (Reis, 2017:39).

Além da reflexão literária também está presente a sua relação com o cinema já que «as imagens/ não se reflectem/ só/ nos vidros» e «um espaço interior» foi criado nestes poemas, ou seja, há muito mais além do que apenas está escrito ou do que apenas está na superfície ou no quotidiano vivido sem um olhar mais profundo e sutil, pois, «as ideias/ à meia-luz/ respiram». Seguidamente, o poema 22 complementa esta mesma ideia de uma organização poética que exige do leitor sensibilidade apurada para a interação com o quotidiano e o significado que as imagens assumem neste projeto literário.

Descasco as imagens
e entrego-as na boca

como quem sabe
o corpo
mais importante
que a roupa. (Reis, 2017:40).

Estas duas estrofes se inter-relacionam numa proposta de complementariedade semântica e enfatizam a construção poética de Reis de em sua simplicidade «descascar

as imagens», mas de forma tão poeticamente configurada que o leitor saberá que «o corpo é mais importante que a roupa». Ou seja, é esta a ação que dá vida ao espaço íntimo, a sua delicadeza e sensibilidade:

Nenhuma lógica poderá explicar a originalidade do *espaço poético*, a sua autonomia e a sua verdade. Só a sensibilidade de cada um de nós, leitores, poderá ser a pedra de toque para aferir a sua autenticidade. E somos nós que a aceitamos, *totalmente* ou não, não curando de nenhuma lógica, mas apenas coerência poética. (Rosa, 1962: 24)

O que Rosa chama de *espaço poético* não é nada mais do que o resultado do espaço interior: o espaço íntimo. A imagem poética cria o seu próprio espaço e através destes movimentos anula a distância entre o externo e o interno. Neste momento, a poesia, o objeto e o Ser identificam-se, são unos. Segundo Prado Coelho: «Nesse espaço todos os encontros são possíveis e todo o possível se torna real. O universo deixa de ser um conjunto de objetos inertes reduzidos à sua significação abstrata para se transformar num corpo vivo» (Coelho, 1967:35), o qual chamamos de espaço íntimo ou natural.

Este espaço nos permite uma consolidação íntima com nós próprios que por sua vez, é natural. Já que natural não é a exploração quotidiana, a falta de tempo, a liberdade através da morte, as vergonhas financeiras. Muito embora todas estas condicionantes exteriores sejam essenciais para a reflexão profunda que direciona o sujeito a «um projeto íntimo de vida» (Coelho, 1967:33), a relação natural consigo mesmo.

As figuras femininas e os objetos domésticos dos poemas de Reis situam-se num ambiente fechado, quase concentracionário, a repetição, o hábito, até a erosão da rotina, das dúvidas, da falta de dinheiro, dos desencontros servem para ele traçar o seu quadro do desespero humano e, ao mesmo tempo, fazer transparecer a dimensão sagrada das ligações, dos objetos, da casa. “só as casas explicam que exista/uma palavra como intimidade” escreveu Ruy Belo. Mas Reis não enuncia a

partir de uma compreensão exterior, demonstra a partir de uma sensação interior.²¹

A vida exterior é digerida num espaço interior que por sua vez dá luz ao espaço íntimo. É em contacto com esta intimidade que a «revelação, transformação e resgate da dignidade acontece». (Coelho, 1967:34) Descobre-se aqui a função dos dois primeiros espaços, um que se estabelece a partir da simples relação entre um casal, com os objetos e com o espaço da cidade, e que com o tempo são utilizados como instrumentos de reflexão no espaço interior para dar origem ao espaço íntimo:

A varanda
é só recreio
e altura

para vermos
as pombas
e o céu

para aquecermos os pés
descemos
à rua

e passeamos
com naturalidade (Reis, 2017:77)

Este espaço íntimo é caracterizado pelo «espaço natural – horizonte de tranquilidade e plenitude» (Coelho, 1967:34) em que o homem ao apropriar-se da natureza apropria-se ao mesmo tempo da sua própria natureza autêntica, uma vez que é pela dureza opressiva do trabalho quotidiano que essa natureza é ocultada e o Ser objetiva-se:

O outono
ainda tem a cor da areia
e já a luz passa
as folhas no teu rosto

Segues as ramagens
no vestido

²¹ MARQUES, Joana Emídio. *António Reis, um poeta maior há 50 anos esquecido*. Disponível em: <<https://observador.pt/2017/08/06/antonio-reis-um-poeta-maior-ha-50-anos-esquecido/>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

e são naturais amor
as sombras inquietas (Reis, 2017:116)

Estas sombras inquietas que percorrem todos os *Poemas Quotidianos* e os enlaçam de melancolia, transformam-se agora repentinamente em «*sombras naturais*», que com serenidade e ternura nos envolvem. «Este espaço natural corresponde *já* a uma fusão entre o homem e a natureza que mutuamente se prolongam e completam.

O poema comunica-nos com uma alegria solar, enche-nos de confiança. É o contentamento duma circularidade retomada: entre as ramagens das árvores e as ramagens dum vestido não existe separação, porque um só movimento as domina.» (Coelho, 1967:34). Numa tentativa até de resgate da infância. Na revelação extraordinária da dignidade natural que este espaço íntimo nos convida a conhecer.

A natureza representa esta plenitude, a esperança, um coração que só no silêncio é escutado, no olhar interior e no contato consigo mesmo. Plenitude íntima, natural e agora vivida. Estas ligações são elos de humanização. Humanização esta que está encoberta pela desumanização de um quotidiano duro e opressivo, que anula o contato do homem com a sensibilidade, causando uma morte da sua autenticidade. Mas Reis nos revela toda esta denúncia para, por fim, nos apresentar a um «mundo ainda nosso» (Coelho, 1967:38), ainda possível e digno.

Considerações finais

Além da poética de António Reis emergir do silêncio, assim como considera Eduardo Prado Coelho, ela também emerge da coragem. E cabe-me não deixar de apontar a coragem de Reis em: «suportar e assumir a ambiguidade da poesia quando tudo a torna impossível - poesia é sempre sinal de que há algo de supérfluo (e por isso é natural, é já natural uma palavra desviada da sua utilidade imediata) e sinal de que algo nos falta (e por isso não nos basta, ainda nos não basta a palavra essencial, reduzida ao seu valor prático).» (Coelho, 1967:16).

Pois embora a poesia de Reis possua esta escrita minimalista e simples, ela é trabalhada uma vez que esta simplicidade é proposital porque faz surgir, como uma espécie de obviedade, o que está tão escancarado em nosso quotidiano, mas que, por alguma e muitas razões, não enxergamos. Portanto a redução da palavra ao essencial em Reis não significa superficialidade, mas sim uma poesia que é «feita de palavras escolhidas entre palavras, é poesia da fala humana e criadora». (Coelho, 1967:16)

Em seu ensaio sobre o japonês Hokusai, Reis identifica como essenciais ao trabalho do artista três características: rigor, seriedade e severidade. Para Reis, tanto a criação artística como o usufruto da arte só valem a pena, e apenas podem existir, se forem feitas com esta severidade, rigor e seriedade. Só numa vida séria, com o treinamento do olhar, se consegue perceber e valorizar o essencial. Ou seja, este posicionamento do artista reflete a sua ética e também o seu caráter político.

Este caráter político através da arte, em Reis, traz visibilidade à vida dos humildes, explorados e até do conflito do homem consigo mesmo, provocado por um quotidiano que o fere, mas que também o salva, a partir da liberdade e do espaço para o olhar. Diante deste quotidiano, Reis revela o respeito pelo sagrado que há na arte, no homem e na vida. Este respeito é baseado na ideia de dignidade da natureza

humana. «A sua estética era uma ética que é um modo de vida. Uma procura incessante pela essência das coisas. Através da aprendizagem de olhar.»²²

Através deste olhar reisiano, que também tem treinado o meu durante o percurso deste trabalho, o objetivo geral desta pesquisa foi de buscar uma leitura coerente e que pudesse, ao menos, demonstrar a originalidade da poética de Reis. Embora não tivesse muitos recursos bibliográficos, sobretudo de crítica, baseei-me principalmente no prefácio da edição de 1967 dos *Poemas Quotidianos*, escrito por Eduardo Prado Coelho. Este texto, de certa forma, solidificou os argumentos que utilizei para fazer a análise dos poemas através dos traços e dos espaços encontrados.

Conforme referi na introdução deste trabalho, os capítulos desenvolvem-se num caminho de encadeamento e esta foi a melhor forma que encontrei para a organização do estudo: em primeiro lugar conhecer o contexto histórico e o autor e refletir sobre os diálogos entre poesia e cinema. Depois analisar algumas relações e não relações entre Reis, o neorrealismo, o imagismo e poetas como Ricardo Reis, Carlos de Oliveira e Ferreira Gullar, bem como algumas ligações com o Japão, e por fim, as sugestões de leitura do livro *Poemas Quotidianos*, conduzida pelos traços e espaços que o compõem.

A minha maior motivação é sem dúvida trazer mais visibilidade à obra poética de António Reis e deixar o caminho para que novos pesquisadores tenham curiosidade por estudá-la, pois ainda há muitas leituras e muito por ser descoberto. É inesgotável. Acredito que é digno e justo não deixar que a obra reisiana apague-se assim como ele enquanto poeta e cineasta baseou a sua arte em «trazer à luz» os que estão ou o que está apagado pela sociedade.

Uma das conceções de arte, tanto para Reis como para o historiador Henri Focillon – que era uma das suas leituras de cabeceira – funciona como «um modo de conhecimento, uma maneira de conhecer o homem e o mundo»²³. A arte, por sua vez,

²² CALDAS, Pedro. *Sobre Dois Planos de «Ana», de António Reis e Margarida Cordeiro*. Disponível em: < <http://interact.com.pt/21/sobre-dois-planos-de-ana/> >. Acesso em: 27 fev. 2019.

²³ Idem.

cria novas formas, novos mundos. Para Bresson – uma das bases principais para a obra cinematográfica de Reis – o trabalho do artista é comparado ao trabalho de um artesão. O poeta, portanto, cria a partir daquilo que já existe na realidade, mas cria formas novas.

Este «novo» em Reis é revelado através de um poeta que: «atravessou a banalidade, não se recusou à sua vertigem e até horror, só um poeta que perdoou a vida e se reconciliou com ela, aprendeu a comover-se com as minudências, alguém que descobriu que o segredo passa por precisar de muito pouco para sentir a diferença [...]»²⁴. Um novo quotidiano, novos espaços, um novo homem. Ligado à sua dignidade natural que é vinculada ao espaço íntimo que a autêntica enquanto sujeito sensível.

²⁴ PINTO, Diogo Vaz. *António Reis: “Eu não vôo, ando: quero que me oiçam”*. Disponível em: <<https://ionline.sapo.pt/artigo/571880/antonio-reis-eu-nao-voo-ando-quero-que-me-oicam-?seccao=Mais>>. Acesso em: 21 mar. 2019.

Bibliografia

1 – Ativa

1.1 – Obras de António Reis:

1.1.1 – Poesia:

REIS, António. *Chamas*. Porto: Portugal, 1947.

REIS, António. *Luz*. Porto: Portugal, 1948.

REIS, António. *Roda de fogo*. Porto: Portugal, 1949.

REIS, António. *Ronda do Sono*. Porto: Portugal, 1949.

REIS, António. *Poemas do Cais*. Porto: Portugal, 1949.

REIS, António. *Poemas do escritório*. Porto: Portugal, 1951.

REIS, António. *Ode à amizade*. Porto: Portugal, 1952.

REIS, António. *Poemas Quotidianos*. Portugal, Coleção Poetas de Hoje, 1967.

REIS, António. Prefácio de Eduardo Prado Coelho. *Poemas quotidianos*. Lisboa: Portugal, Coleção Poetas de Hoje, 1967, p. 11-38.

REIS, António. *Poemas Quotidianos*. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.

REIS, António. Prefácio de J. B. Martinho. *Poemas quotidianos*. Lisboa: Tinta-da-China, 2017, p. 7-15.

REIS, António. Posfácio de Joaquim Sapinho. *Poemas quotidianos*. Lisboa: Tinta-da-China, 2017, p. 119-124.

1.1.2 – Cinema:

O AUTO DA FLORIPES, Secção de Cinema Experimental do Cineclube do Porto; 1959

PAINÉIS DO PORTO; António Reis e César Guerra Leal; 1963

ALTO RABAGÃO; César Guerra Leal e António Reis; 1966

JAIME; António Reis; 1974

TRÁS-OS-MONTES; António Reis e Margarida Cordeiro; 1976

ANA; António Reis e Margarida Cordeiro; 1982

ROSA DE AREIA; António Reis e Margarida Cordeiro; 1989

1.1.3 – Outros:

<http://antonioreis.blogspot.com/> blog da autoria de A.N.C. Neves dedicado a António Reis

Ouvindo António Reis – o poeta do Porto que foi ao Alentejo. Entrevista ao Jornal de Notícias, Suplemente Literário – 4 de agosto de 1957, p. 5 (sem indicação de autor).

REIS, António. *Apresentação de Hokusai e um novo triunfo da “Gilde du Livre”.* Comércio do Porto - 14 de Fevereiro de 1956, p. 5.

2 – Passiva

2.1 – Textos críticos sobre António Reis:

“Poemas Quotidianos”, do escritor e cineasta António Reis, reeditados ao fim de 60 anos. Disponível em: <<https://www.dn.pt/lusa/interior/poemas-quotidianos-do-escritor-e-cineasta-antonio-reis-reeditados-ao-fim-de-60-anos-8623840.html/>>.

Acesso em: 05 fev. 2019. (sem indicação de autor)

BOGALHEIRO, José. *António Reis, nosso mestre.* JL – 17 de setembro de 1991, p. 7.

CABRITA, António. *Uma morte não anunciada.* Jornal Expresso – 21 de setembro de 1991.

CALDAS, Pedro. *Sobre Dois Planos de «Ana», de António Reis e Margarida Cordeiro.* Disponível em: <<http://interact.com.pt/21/sobre-dois-planos-de-ana/>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

CASTELO, Carla. *O poeta do cinema português*. Jornal Público – 12 de setembro de 1991, p. 27.

COELHO, Eduardo Prado. *Um autismo obstinado*. JL - 17 de setembro de 1991, p. 7.

COSTA, Rui. *Poemas Quotidianos*. Disponível em: <<http://universosdesfeitos-insonia.blogspot.com/2017/07/poemas-quotidianos.html>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

FERREIRA, Carlos Melo. *Uma poética do espaço e da palavra*. A Grande Ilusão - nº13/14; Outubro de 1991/Maio de 1992, p. 11.

GIL, Margarida. *António Reis*. A Grande Ilusão - nº13/14; Outubro de 1991/Maio de 1992, p. 11-12.

JÚDICE, Nuno. *A Coerência da Solidão*. Público - 12 de Setembro de 1991, p. 27.

LISTOPAD, Jorge. *Quando parto fico*. JL - 17 de Setembro de 1991, p. 6.

LOBO, Graça, MOUTINHO, Anabela (org.). *António Reis e Margarida Cordeiro – a poesia da terra*. Faro: Cineclub de Faro, 1997.

LOPES, João. *António Reis, formalmente*. Jornal Expresso – 21 de setembro de 1991.

MACHADO, Luís. *Carta aberta a um poeta-cineasta chamado António Reis*. A luta – 11 de agosto de 1976, p. 14.

MARQUES, Joana Emídio. *António Reis, um poeta maior há 50 anos esquecido*. Disponível em: <<https://observador.pt/2017/08/06/antonio-reis-um-poeta-maior-ha-50-anos-esquecido/>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

MARTINHO, Fernando J. B. *Pequenos Dramas e Alegrias Discretas*. JL – 17 de setembro de 1991, p. 7.

MARTINHO, Fernando J. B. *Na morte de António Reis*. Revista Colóquio/Letras – nº 121/122 – Jul-Dez 1991, p. 283-284.

OLIVEIRA, Manoel de. *Sobre António Reis*. A Grande Ilusão – nº13/14 outubro de 1991/maio de 1992, p. 7.

PEREIRA, José Vaz. *Subir às montanhas*. Jornal Diário Popular – 11 de setembro de 1991, p. 7.

PINA, Manuel A. *A Grande Ilusão*, nº. 13/14 (Out. 91 a Mai. 92). Porto: Edições Afrontamento, 1992. p. 4-1.

PINTO, Diogo Vaz. *António Reis: “Eu não vôo, ando: quero que me oiçam”*. Disponível em: <<https://online.sapo.pt/artigo/571880/antonio-reis-eu-nao-voo-ando-quero-que-me-oicam-?seccao=Mais>>. Acesso em: 21 mar. 2019.

ROCHA, Paulo. *Uma Figura Luminosa*. JL - 17 de Setembro de 1991. p. 6.

ROCHA, Paulo. *O romance dos incuráveis*. *A Grande Ilusão* – nº 13/14 (out. 91 a mai. 92). Porto: Edições Afrontamento, 1992, p. 9.

SAGUENAIL. *O-Culto*. *A Grande Ilusão* - nº 13/14 (out. 91 a mai. 92). Porto: Edições Afrontamento, 1992, p. 13-14.

SANTOS, Hugo Pinto. *Minimalismo rasante ao solo*. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/08/18/culturaipsilon/critica/minimalismo-rasante-ao-solo-1782466>>. Acesso em: 11 mar. 2019.

SEABRA, Angusto M. *No rasto do cometa*. Jornal Público – 12 de setembro de 1991, p. 27.

SENA, Jorge de. *Líricas Portuguesas – II Volume*. Lisboa: Edições 70, 1983.

SILVA, Rodrigues da. *Um Adeus Português*. O Jornal – 13 de setembro de 1991, p. 31.

SIMÕES, João Gaspar. *Crítica II – Poetas contemporâneos 1960 – 1980*. Lisboa: INCM, 1999.

SOARES, Ana Isabel. *António Reis e a Escrita da Poesia*. Fórum Media: Revista do Curso de Comunicação Social, nºs 7/8. Viseu: Instituto Superior Politécnico de Viseu, 2005, p. 32-35.

SOARES, Ana Isabel. *Cinema Português/Cinema Literário?*. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento nº 1, 2016, p. 46-63.

SOARES, Ana Isabel. *Jaime – entre o documento e a invenção poética*. Doc On-line, nº 6 – agosto de 2009, p. 192-196.

TORRES, Roma A. *Estética da invisibilidade*. A Grande Ilusão nº13/14 – outubro de 1991 a maio de 1992. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

2.2 – Obras de outros autores:

GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho Poético*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1998.

PESSOA, Fernando. *Poesia de Ricardo Reis*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

ROCHA, Paulo. *50 Haikus*. Lisboa: Morses Editores, 1970.

2.3 – Obras teóricas:

ARAÚJO, Nelson. *Cinema Português: intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70, 2016.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAUGHIE, John. *O que fazem os atores quando representam?* In: CORSEUIL, Anelise & CAUGHIE, John (org.). Estudos Culturais: Palco, Tela e Página. Florianópolis: Insular, 2000.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (orgs.) – *Cinema Português: Um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Trad. de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967

LOPES, Chico. *Cinema e Literatura: Dança e Tropeço*. Disponível em: http://verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=246. Acesso 18 jun. 2018.

MELO, Jorge Silva (coord.) – Paulo Rocha – *O Rio do Ouro*. Porto: Casa das Artes, 1996.

MONTEIRO, João César – “Entrevista com João César Santos”. *O Tempo e o Modo* - Lisboa, n.º 69-70 (março-abril 1969) .

PASOLINI, Pier Paolo. *Le cinéma de poésie*. In: *Empirismo eretico*. Milão: Garzanti, 1995.

PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1986.

ROLLO, Maria Fernanda. *Portugal e a Reconstrução Económica do Pós-Guerra. O Plano Marshall e a Economia Portuguesa dos anos 50*. Coimbra: MNE ID, 2008.

ROSA, António Ramos. *Poesia, Liberdade Livre*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1962.

ROSAS, Fernando. *Lisboa Revolucionária*. Lisboa: Tinta-da-China, 2007.

2.4 – Outros textos de crítica e teoria literária:

LUFT, Gabriela. *O poeta, o poema e a militância poética: a produção de Ferreira Gullar em Dentro da noite veloz*. Inventário, Salvador, n. 7, 2008.

MELO, Cimara. *A resistência poética de Ferreira Gullar*. Revista eletrônica de crítica e teoria de literatura, Porto Alegre, n. 1, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

RAMOS, Jorge Leitão. *Dicionário do cinema português*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. Almargem do Bispo: Coisas de Ler Edições, 2004.

SILVA, Helena Vaz da. *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultural, 1998.